۷۸٦

مُصنّفہ

سنگیت مارتنڈ (آفتابِ موسیقی) استاد چاند خاں صاحب

سابق میوزیشن دربار پٹیالہ، سابق میوزک سپروائزر آل انڈیا ریڈیو

خلف

جناب شمسِ موسیقی غلام محمد خاں (استاد ممّن خاں صاحب دہلوی)

موجد سر ساگر

معاونِ مصنف

استاد ہلال احمد خاں (استاد موسیقی جامعہ ملیہ اسلامیہ)

المشتہر

اقبال احمد خاں موسیقی منزل

قیمت :- (پچیس روپیہ) محلہ سوئیوالان دہلی

وجہ تصنیف

۱۹۶۷ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی کی میوزک سپروائزر کی خدمت سے سبکدوش ہونیکے بعد ہم نے خدمتِ خلق اور خدمتِ فن کے جذبات سے متاثر ہو کر فن موسیقی کا وہ عملی اور فنی سرمایہ جو بزرگوں کی ہزاروں سال کی محنت وریاضت، کوشش وتلاش اور انکی انتھک جد وجہد کا رہونِ منت ہے اور جو نسل در نسل سینہ بسینہ سلسلہ وار بطور ورثہ کے منتقل ہو کر ہم تک پہنچا ہے اور چونکہ اس فن کا تعلق عمل سے ہے اس لیے کسی بزرگ نے اس سرمایہ کو قلمی جامہ پہنانے کی کوشش نہیں کی تھی۔ اس لیے ہم نے اس سینہ بسینہ آنیوالے فن کو تحریری جامہ پہنانے کی کوشش کی ہم طالبانِ فن کے فنی ذوق کا عرصہ سے مطالعہ کر رہے ہیں کیونکہ ان میں وہ ذوقِ سلیم نہیں جو بزرگوں میں تھا۔ یہ طالبانِ فن محنت وریاضت کے نام سے بھی گھبراتے ہیں اس وجہ سے کسی اچھے استاد سے فن کے حاصل کرنے میں بھی گریز کرتے ہیں۔ اس لیے ہمیں خیال پیدا ہوا کہ کیوں نہ ہم اس سینہ بسینہ آنے والے سرمایہ کو قلمی جامہ پہنا کر کتابوں کی صورت میں جمع کردیں تاکہ وہ سرمایہ محفوظ بھی ہو جائے اور لوگوں کو فائدہ بھی پہنچے اور ہم ان فرائض سے جو ایک فنکار پر واجب ہوتے ہیں سبکدوش ہو جائیں۔

اس خیال کے آتے ہی اللہ کا نام لیکر ہم اس کام میں مشغول ہو گئے۔ اللہ تعالیٰ کا فضل وکرم شامل حال ہوا کہ بہت قلیل عرصہ میں موسیقی کے ان دقیق اور مشکل عنوانات پر جن پر اب تک کچھ نہیں لکھا گیا تھا کئی ضخیم کتابیں تیار ہو گئیں اگرچہ وہ ابھی تک چھپی نہیں ہیں مگر ہم اس بات کی خوشی محسوس کرتے ہیں کہ خدمتِ خلق اور خدمتِ فن کے جو فرائض ہم پر عائد ہوتے ہیں۔ ان سے ہم کافی حد تک سبکدوش ہو چکے ہیں۔

خواجہ حسن ثانی کا ارشاد:- ہم اس کام میں مشغول تھے کہ ایک تقریب میں ہمارے محترم خواجہ حسن نظامی صاحب کے فرزند ارجمند خواجہ حسن ثانی صاحب نے ہم سے ارشاد فرمایا کہ حضرت امیر خسروؒ کی شاعری اور دیگر قابل صفتوں پر تو ہر دور میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور لکھا جا رہا ہے، مگر حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر آج تک کوئی مستند کتاب ایسی نہیں لکھی گئی جس سے

سنگیت مارتنڈ (آفتاب موسیقی) استاد چاند خاں صاحب
سابق میوزیشن دربار پٹیالہ ۔ سابق میوزک سپروائزر آل انڈیا ریڈیو
خلف شمس موسیقی استاد غلام محمد خاں (استاد ممن خاں صاحب دہلوی)
موجد سُر ساگر

حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کے متعلق صحیح معلومات حاصل کیجا سکے اور اسی کمی کی بدولت حضرت
امیر خسروؒ کے بہت سے اختراعی راگ، راگنیاں اور مختلف اقسام کے گانے وغیرہ غفلت
کا شکار ہو کر دن بدن معدوم اور ختم ہوتے جا رہے ہیں، کیونکہ مورخین موسیقی کی ان صنفوں
کو جن کا تعلق عمل سے ہے اس فن کی معلومات نہ ہونے کی وجہ سے نقلی جامہ پہنا سکے نہ
ان کو حوادثِ عالم کے تھپیڑوں سے بچا سکے۔ اس لیے ہم نے جو بوجھ آپکے کندھوں
پر دھرتے ہیں جہاں تک ممکن ہو سکے اس کام کو جلد سے جلد انجام دینے کی کوشش کیجیے تاکہ
آپ اپنے فرض سے سبکدوش ہو سکیں اور یہ بھی سن لیجیے کہ اگر اس کارِ خیر اور اس فرض کی
ادائیگی میں کوتاہی یا غفلت کی تو آئندہ آنیوالی نسلیں اس جرم کو معاف نہیں کرینگی۔

محترم خواجہ صاحب کے ان چند کلمات میں کچھ ان کے ایسے دلی جذبات پنہاں تھے
کہ جنہوں نے ہمارے دل پر بہت گہرا اثر کیا اور ہم کو خوابِ غفلت سے جھنجھوڑ کر بیدار کر دیا
اور ہمیں اس بات کا احساس اور اپنی اس غفلت پر ملال ہوا کہ جو کام ہم کو سب سے پہلے
کرنا چاہیئے تھا۔ اس طرف ہم اب تک کیوں متوجہ نہ ہو سکے۔ خیر۔ دیر آید درست آید۔
اسی دن سے ہم اپنی تمام مصروفیات سے کنارہ کش ہو کر اس طرف متوجہ ہو گئے مگر
افسوس اس بات کا ہے کہ اگر یہ خیال ہمارے دل میں اپنے دیگر ماہرِ فن بزرگوں کی حیات
میں پیدا ہوتا تو ہم یقیناً حضرت امیر خسروؒ کے راگوں، تالوں اور گانوں وغیرہ کا بہت کافی
ذخیرہ فراہم کر کے کتابی صورت میں جمع کر سکتے تھے اب ایسے وقت ہم کو ان چیزوں کے جمع کرنے
کا خیال پیدا ہوا ہے جبکہ صورتِ حال یہ ہے کہ نہ تو اپنے کسی ایسے بزرگ کا سر پر سایہ ہے
جو اس راہ میں ہماری راہنمائی کر سکے اور نہ کوئی دوسرا ماہر ایسا نظر آتا ہے جس سے مدد لی
جا سکے اور نہ اس سلسلہ میں کوئی ایسی مفید کتاب دستیاب ہو سکتی ہے جس سے استفادہ
حاصل کیا جا سکے۔

اظہارِ حقیقت:- یہ تاریخی حقیقت ہے کہ خیال گائیکی اور خیال گائکی کے علاوہ
حضرت امیر خسروؒ کی دیگر گانوں کی صنعتوں اور اختراعوں کا
تعلق ہندوستان کے مشہور گویوں کے خاندان سے جو قوال بچوں کے نام سے مشہور ہے اس سے
رہا ہے۔ اس لیے حضرت امیر خسروؒ کے اختراعی تمام گانوں کے اقسام صوفیائے کرام کی
محفلوں، وقوالی میں قوالی کے نام سے ہی گائے جاتے تھے۔ مگر موجودہ دور میں قوالی کی

بے حرمتی دیکھ کر ہم نے کبھی قوالی نہیں کی۔ کیونکہ ہم نے بزرگوں سے سنا ہے کہ صوفیائے کرام اور ان کے بعد کے صوفی حضرات قوال کو (جو ان بزرگانِ دین کی صحبت کے طفیل سے خود بھی متقی اور صوفی ہوتے تھے) احترام کی جگہ بٹھا کر قوالی سنتے تھے اور قوال کو اپنی روحانی منازل کا رہبر اور قوالی کو روحانی منازل طے کرنے کا ذریعہ سمجھتے تھے مگر آجکل اس کے بالکل برعکس ہے کہ اپنے سے نیچی جگہ بٹھا کر قوالی سنتے ہیں نہ سننے والوں کو اللہ و رسولؐ اور بزرگانِ دین کے ناموں کا جو قوالی میں لیے جاتے ہیں اور نہ بزرگانِ دین کے ان کلاموں کا جو قوالی میں گائے جاتے ہیں دل میں احترام ہے اور نہ گانے والے قوال کو اپنے مالی فائدہ میں اس کا احساس ہے۔ الغرض یہ موجودہ صورت ہمیں کچھ پسند نہ آئی۔ اس لیے ہم نے نہ کبھی قوالی کی اور نہ کبھی ان چیزوں کی طرف توجہ کرنے کا موقعہ ملا۔

دوسری وجہ اس طرف توجہ نہ کرنے کی یہ بھی ہے کہ بچپن کی چار پانچ برس کی عمر سے ہی ہمکو ہمارے بزرگوں نے کلاسیکل موسیقی (جس کو شاستریہ سنگیت یا پکا گانا کہتے ہیں) کی تعلیم و تربیت شروع کر دی تھی اور اسی فن کی محنت و ریاضت کا بوجھ ہمارے کندھوں پر رکھ دیا تھا اور گیارہ بارہ برس کی عمر میں ہم اپنے والد قبلہ شمس موسیقی غلام محمد خاں المعروف استاد من خاں صاحب موجد سُر ساگر کے ساتھ پٹیالہ دربار کے درباری میوزیشن مقرر ہو گئے تھے اور آج تک اسی فن کی محنت و ریاضت اور اسی فن کے علمی اصول و قواعد، عملی رموز و نکات اور فنی خصوصیات کی تحصیل و تلاش میں مصروف ہیں اس وجہ سے کبھی قوالی کی طرف متوجہ نہ ہو سکے اور قوالی سے متعلق قوالی کی دیگر مسائل کی طرف دھیان نہ کر سکے۔

خاندان کا قوالی سے تعلّق :- لیکن ہماری اور ہمارے والد صاحب قبلہ کی ننہال کا سلسلۂ نسب دہلی کے مشہور و معروف قوال بچوں کے خاندان کے استاد میاں اچپل خاں صاحب کے خاندان سے وابستہ ہے (جو میاں تانرس خاں صاحب اور بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے) میاں اچپل خاں صاحب کا سلسلۂ نسب جنکو حضرت نظام الدین نے شمس ساعت کا خطاب دیا تھا (جو حضرت نظام الدین اولیاؒ کے مرید اور حضرت امیر خسروؒ کے پیر بھائی تھے اور ان کے ہم عصر فنکار تھے۔ اور میاں شمس ساعت عرف

سامتی قوال کا شجرۂ نسب میاں حسن سامت قوال سے وابستہ ہے جو حضرت خواجہ معین الدین چشتی سنجری اجمیریؒ کے خاص مرید و قوال تھے۔ ہندوستان کے مشہور و معروف گویوں کا خاندان جو قوال بچوں اور سامتی کلاونتوں کے نام سے مشہور ہے اور جس میں آج تک ہندوستان کے بڑے بڑے نامور اور چوٹی کے مشہور فنکار کلاکار ہوئے ہیں یہ سب انہیں میاں حسن ساونت کی اولاد کہلاتے ہیں اور اسی خاندان کے افراد نسل در نسل حضرت خواجۂ خواجگاں خواجہ معین الدین چشتی حضرت خواجہ قطب الدین بختیار کاکی دہلویؒ حضرت بابا فرید الدین گنج شکرؒ۔ حضرت شیخ المشائخ خواجہ نظام الدین اولیاؒ اور حضرت مخدوم علاؤالدین علی احمد صابر کلیریؒ اور دیگر بزرگانِ دین چشتیہ صابریہ، نظامیہ وغیرہ کے آستانۂ پاک پر آج تک خاص چوکی اور سرچوکی کے اعلیٰ منصب پر سرفراز ہوتے آرہے ہیں اور اسی خاندان میں قوالی کی خاص چیزیں حضرت امیر خسروؒ کے اختراعی راگ، تالیں، مختلف اقسام کے گانے اور دیگر ستار، طبلہ وغیرہ سازوں کی صنعتیں نسل در نسل اور سینہ بسینہ آجتک چلی آرہی ہیں۔

الغرض ننھیال کے بزرگوں نے ہمارے والد صاحب قبلہ کو اور ہم کو بھی اپنے بزرگوں کی روایات کے مطابق ورثہ کے طور پر قوالی کی اور حضرت امیر خسروؒ کے راگوں، تالوں گانوں اور دیگر صنعتوں کی بچپن میں تعلیم ضرور دی تھی۔ مگر جیسا ہم عرض کر چکے ہیں کہ ان چیزوں پر محنت و ریاضت کر کے ان کو محفوظ رکھنے اور خاص طور سے ان پر عمل کرنے اور غور کرنے کا کبھی ہم کو موقع نہیں ملا تھا۔ اس لیے وہ چیزیں دل و دماغ سے فراموش ہوتی چلی گئی تھیں۔ مگر اس کو اللہ تعالیٰ کا فضل و کرم اور بزرگانِ دین کا تصرف ہی کہا جا سکتا ہے کہ جب ہم یہ کتاب لکھنے بیٹھے تو وہ بھولی ہوئی چیزیں جو بزرگوں نے ہم کو بتائی تھیں اور ہم نے سنی تھیں خود بخود دماغ میں آنی شروع ہو گئیں جن کو ہم نوٹیشن کے ذریعہ تحریری جامہ پہنا کر محفوظ کر سکے ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ کام ہمارے بس کا نہیں تھا کیونکہ ہم اس کام کے اہل نہیں ہیں اور یہ حقیقت ہے مبالغہ نہیں۔ اس لیے ہم ان تمام محققین و کتب موسیقیہ کے مصنفوں کا دل سے بھی شکر گزار ہیں۔ جن کے تحقیقاتی مضامین سے ہم نے استفادہ حاصل کیا۔

(استاد) چاند خاں

ماہرینِ فن سے التماس

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ ہمارا مروجہ ہندوستانی موسیقی اور اس کے موجودہ علمی اصول و قواعد۔ عملی رموز و نکات، فنی خصوصیات اس کا موجودہ عروج و کمال کا باعث اور علت مادی وہ ہی دو عنصر ہیں جو ہندوستان کے تمام موجودہ تمدنی شعبوں کے عناصر ہیں اور وہ ہندو مسلمان ہیں اور انہیں دونوں کے علوم و فنون انکا باہمی اتحاد و اتفاق اور ان کی مشترکہ کوشش و جدوجہد فن موسیقی کی ترقی کا سبب ہیں اور انہیں دونوں کی وقعت و اہمیت کی حقیقت معلوم ہونے سے مروجہ ہندوستانی موسیقی کی قدر و منزلت معلوم ہو سکتی ہے۔

مگر یہ حقیقت ہے کہ مروجہ ہندوستانی موسیقی کی اس عظمت اور اہمیت کا اندازہ مخالفت و منافرت کا چشمہ اتار کر صرف چشم حقیقت بیں کی نظر سے دیکھ کر ہی لگایا جا سکتا ہے، کیونکہ ہر وہ نظریہ جو ملکی، مذہبی اور نسلی اختلافات پر مبنی ہو وہ سائنسی نقطۂ نظر سے غلط اخلاقی اعتبار سے قابل مذمت سماجی اعتبار سے غیر منصفانہ اور مضحکہ خیز ہے۔ کیونکہ اگر ان کو حقیقی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ صرف فریب نفس نظر آتا ہے۔ مثلاً۔

ملک :- ہم سب جانتے اور مانتے ہیں کہ دنیا ایک ہے۔ اس کے زمین آسمان چاند سورج، ہوا و پانی وغیرہ سب ایک ہیں۔ ملکوں کے نام اور ان کی حدود کا تعین صرف پہچان کے لیے مقرر کیا گیا ہے اور جہاں جب انسان نے اپنے رہن سہن کی آسائش، بودوباش کا آرام اور کاروبار کی سہولت دیکھی وہ وہاں مقیم ہو گیا پھر وہی اس کا وطن کہلانے لگا۔

مذہب :- حضرت آدم سے لیکر حضرت محمد رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم تک ایک ہی مذہب چلا آرہا ہے اور اس عرصہ میں دنیا کے چاروں اطراف میں ایک لاکھ چوبیس ہزار نبی، رسول، پیغمبر اور ھادی اللہ تعالیٰ نے بھیجے اور انہوں نے انسانی ترقی کی مناسبت سے سلسلہ وار تعلیم اور درس ہدایت دیا۔ اسکی مثال اس طرح سمجھیے کہ جس طرح ایک بچہ پہلی جماعت سے ترقی کرتا کرتا اور پڑھائی کی منزلیں سلسلہ وار

طے کرتے کرتے آخری ڈگری حاصل کرتا ہے اور اس دوران میں ہر جماعت و کلاس کا استاد ماسٹر، ٹیچر الگ الگ ہوتا ہے۔ مگر چونکہ اس سلسلۂ تعلیم کا مقصد ایک ہی ہوتا ہے اس لئے ان مختلف ماسٹروں کے سلسلۂ تعلیم کو ایک دوسرے سے الگ یا جداگانہ نہیں کہا جا سکتا۔ اسی طرح اس درسگاہِ دنیا کی اس سلسلہ وار تعلیم کی جو مختلف نبیوں رسولوں اور ہادیوں نے دی ہے اس کو بھی الگ الگ اور ایک کو دوسرے سے جداگانہ نہیں کہا جا سکتا کیونکہ اس درس و تعلیم کا مقصد بھی صرف یہی ایک ہے کہ نیک بنو اور ایک ہو۔

قوم:- یہ بھی ہر شخص اچھی طرح جانتا ہے کہ بنی نوع انسان ایک ہی آدمؑ کی اولاد ہے ہیں اور ایک نسل سے وابستہ ہیں اور اس حقیقت سے بھی ہر ایک واقف ہے کہ یہ الگ الگ قوموں کے افراد مختلف آدموں کی اولاد یا نسل سے نہیں ہیں کیونکہ بنی نوع انسان کی پیدائش کی مثال ایک بڑے شجر یا درخت کی مانند ہے جس میں ہزاروں شاخیں اور بے شمار پتے ہوتے ہیں اور وہ پتے شاخوں سے اور ہر شاخ مختلف شاخوں سے ملتی ملتی جڑ تک آکر ایک ہو جاتی ہیں اور پھر وہ سب مل کر ایک ہی درخت کہلاتی ہیں۔

اس حقیقت کو مدِ نظر رکھ کر بزرگوں کے اس قول سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تمام بنی نوع انسان ایک قوم ہے اور تمام قوم کے افراد ایک ہی خاندان کے افراد اور ایک ہی کنبہ سے وابستہ ہیں اور یہی درسِ ہدایت تمام قابلِ احترام پیشواؤں بزرگوں اور تمام کتبِ مقدسہ نے دیا ہے اور یہی اللہ تعالیٰ نے قرآن کریم میں ارشاد فرمایا ہے کہ:-

ترجمہ:- اے لوگو میں نے تم کو پیدا کیا ایک مرد و عورت سے۔
قبائل (خاندانی گوتیں وغیرہ) صرف پہچان کا ذریعہ ہے۔
تم میں اچھا (شریف) وہ ہے جو متقی (نیک) ہے۔

الغرض ان تینوں چیزوں کو اگر حقیقت کی نظر سے دیکھا جائے اور گہری نظر سے غور کیا جائے تو یہ حقیقت آشکارا ہو جاتی ہے کہ یہ تینوں چیزیں باہمی نفاق و اختلاف کو دور کرنے اور مٹانے کا باعث اور آپس میں میل جول اور اتحاد و اتفاق پیدا کرنے کا بہترین ذریعہ ہیں اور اس عقیدے کو مدِ نظر رکھ کر ہی انسان دوسرے انسان کے

ساتھ اور علم و فن کے ساتھ حق و انصاف کا فیصلہ کر سکتا ہے۔ یہی ہمارا عقیدہ ہے اور ہم نے اسی نظریہ کو اپنایا ہے اور فنِ موسیقی کو صرف فنی نقطۂ نظر سے دیکھا ہے یہی ہماری ماہرِ فن سے گزارش ہے کہ وہ اس کتاب کو صرف فنی نقطۂ نظر سے دیکھیں کسی اختلافی یا عدم جواز کے نقطۂ نظر سے نہ دیکھیں۔

ہم ایک فنکار کی حیثیت سے یہ عرض کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ وہ فن کار و ماہرین جن پر خدمتِ فن کے فرائض اور فن و فنکار کی عزت و وقار کے تحفظ و حفاظت کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے وہ اپنے ذاتی فوائد اور جھوٹی شہرت کیلئے برائے کرم ہندوستانی مروجہ ہندوستانی موسیقی کے پرانے اتحاد و اتفاق کی تاریخ کو خراب کرنے ان حقیقتوں پر پردہ ڈالنے یا ملک کی تقسیم کے ساتھ مروجہ ہندوستانی موسیقی کو بھی دو حصوں میں تقسیم کرنے کی کوشش نہ فرمائیں کیوں کہ یہ فن کی صداقت میں خرابی کا اور فن کی بقا و ترقی کی راہ میں رکاوٹ کا باعث ہوگا۔

اول تو ہمارے ہندوستانی موسیقی کے اتحاد کی تواریخ اتنی روشن اور چمکدار ہے کہ اس پر پردہ ڈالنا صرف فریب نفس ہے۔ دوسرے تاریخی حقیقتوں کی یہ خوبی ہے کہ ان پر جتنے پردے ڈالو، یہ ان پردوں میں سے اور زیادہ اپنی آنکھیں چمکاتی ہے۔

اسکے ساتھ اس حقیقت پر بھی غور فرمانا چاہیے کہ ملک کی زمین و املاک وغیرہ تو مختلف حصوں میں تقسیم ہو سکتی ہیں مگر ملک کے علوم و فنون تہذیب و تمدن اور رسم و رواج وغیرہ تقسیم نہیں ہوتے ا۔ ریہ مشترکہ ہی رہتے ہیں، کیونکہ جس طرح خاندانی جائداد، خاندانی دولت وغیرہ تو اولاد میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ مگر خاندانی عزت ناموس، خاندان کا وقار و احترام اور خاندانی حکایات و روایات اولاد میں تقسیم نہیں ہوتے اور یہ سب کے لئے مشترکہ ہی رہتے ہیں اور ان میں سے کسی چیز کو ایک دوسرے سے چھین لینے کا کسی کو کوئی حق نہیں ہوتا اس لیے بزرگوں کے اس اصول کو مدِ نظر رکھیئے کہ:-

دو پہیوں کے بغیر گاڑی نہیں چل سکتی۔ اور
دونوں ہاتھوں بغیر تالی نہیں بج سکتی۔

کیونکہ ہمارا مروجہ ہندوستانی موسیقی ایک متحدہ قومیت، مشترکہ قومی و سماجی روایات اور قومی یکجہتی کا ایک روشن نشان ہے اور ان کے باہمی اتحاد و اتفاق کی یادگار ہے اور اب بھی یہ باہمی اتحاد و اتفاق کی بدولت ہی پروان چڑھ کر بقاد ترقی کی منازل طے کرکے بام عروج و کمال تک پہنچ سکتا ہے۔ اس لیے۔

جسے فضول سمجھ کر بجھا دیا تم نے
وہی چراغ جلاؤ تو روشنی ہوگی

کیونکہ یہ تاریخی حقیقت ہے کہ ہمارا موجودہ ہندوستانی موسیقی جو بہترین علمی اصول و قواعد، مایہ ناز عملی رموز و نکات اور اعلیٰ فنی خصوصیات سے مرصع ہو کر جو ہم تک پہنچا ہے یہاں دونوں قوموں کے اتحاد و اتفاق، اخلاص و خلوص اور باہمی پریم و محبت کے ساتھ کی گئی مشترکہ کوششوں کا نتیجہ اور ان کی انتھک جدوجہد کا مرہون منت ہے۔

اگر ہم حقیقتاً سچے دل سے یہ چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا یہ مایہ ناز اور طرۂ امتیاز فن موسیقی حوادث عالم کے تھپیڑوں سے محفوظ رہ کر پھولے پھلے اور ترقی کے راستہ پر گامزن ہو کر بقاد ترقی کی منازل طے کرے اور علمی عملی فن اونچا معیار فضیلت حاصل کرے تو ہم کو اپنے بزرگوں کے نقش قدم پر چلنا اور ان کا یہ اصول و عقیدہ اپنانا ہوگا۔

اے شیخ و برہمن مل بیٹھو فطرت کو دوئی منظور نہیں
قرآن سے گیتا دور سہی انسان سے انساں دور نہیں

(استاد چاند خاں)

اظہار حقیقت:- ہم اس حقیقت کا اظہار کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ حضرت امیر خسرو کے راگوں، تالوں اور گانوں وغیرہ کا جو کچھ سرمایہ پیش کر رہے ہیں یہ بزرگوں کا وہ عطیہ ہے جو خاندانی روایات کے مطابق ورثہ کے طور پر نسل در نسل اور سینہ بسینہ چلا آرہا ہے اور ہم نے حتی الامکان یہ کوشش کی ہے بزرگوں نے یہ چیزیں جس طرح سکھائی ہیں اور دیگر بزرگوں سے جس طرح سنی ہیں۔ ان کو ان کے اصلی روپ میں نوٹیشن کے ذریعہ پیش کریں۔

مگر ہم کو پھر بھی احتمال و شک ہے کہ بہت سی غلطیاں سرزد ہوئی ہوں گی۔ اس لیے ان حقیقت آشنا ماہرین کا یہ فرض ہے کہ وہ ان غلطیوں کو صرف نظرانداز ہی نہ فرمائیں۔ بلکہ خدمت فن اور خدمت خلق کے نظریہ کو مدِنظر رکھ کر ان چیزوں کی بھی اصلاح فرمائیں اور ان کے پاس جو ان چیزوں کے علاوہ کچھ سرمایہ ہو تو اس کو بھی اور کوشش و تلاش جو اور ماہرینِ فن سے دستیاب ہو سکے اس کو بھی نوٹیشن کا جامہ پہنا کر محفوظ کرنے کی کوشش کریں تاکہ موجودہ اور آیندہ آنے والی نسلیں حضرت امیر خسروؒ کے اس چشمۂ فیض سے ہمیشہ سیراب ہوتے رہیں اور یہ سرمایہ حوادثِ عالم کے ہاتھوں سے محفوظ رہ کر بقا و ترقی حاصل کرے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ فن موسیقی عملی فن ہے اور اس کا دارومدار آواز پہ ہے لیکن آواز سنی تو جا سکتی ہے مگر دیکھی، پکڑی اور لکھی نہیں جا سکتی۔ کیوں کہ جس طرح کسی خوشنما اور خوشبودار پھول کا نام لکھ دینے یا پڑھ لینے سے اس کی خوشبو سے دماغ معطر نہیں ہو سکتا یا جس طرح کسی خوش ذائقہ پھل، میوہ، یا کھانے کی کسی چیز کا نام لکھ دینے یا پڑھ لینے سے اس خوش ذائقہ چیز کے ذائقہ سے زبان لطف اندوز نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح سروں کا نام پڑھ لینے سے ان سروں کے مقامات سے واقف نہیں ہو سکتی اور راگ راگنیوں کا نام پڑھ لینے سے ان کے دل کش نغموں سے کان آشنا نہیں ہو سکتے۔ اس لیے نوٹیشن کی حقیقت سمجھنے کے لیے سروں کی شناخت کی صلاحیت کا دل و دماغ میں ہونا ضروری و لازمی ہے دیگر علوم و فنون کے حروف دیکھ کر اور پڑھ کر حاصل کیے جا سکتے ہیں۔ مگر موسیقی ہی وہ فن ہے کہ جس کے حروف یعنی سر بغیر کسی استاد کی مدد کے حاصل نہیں کیے جا سکتے اس فن کو انہیں خصوصیات کی بنا پر علم سینہ، علم روحانی، گندھرو دویا، چونسٹھ کلا کا پرواہان روحانی غذا، اور علوم و فنون کا سرتاج وغیرہ وغیرہ خطابوں سے یاد کیا جاتا ہے۔

ضروری اور قابل توجہ:- حضرت امیر خسروؒ نے جو اپنی خداداد ذہانت و قابلیت اور اپنی جدت طبع سے فنِ موسیقی میں جو اضافے اور نت نئی خوبیاں پیدا کر کے سنوارا اور مرصع کیا ہے ان خصوصیات سے واقف ہونا اور ان خوبیوں کو صحیح معنوں میں سمجھنا اس وقت تک مشکل و دشوار ہے

جب تک ان چند حقیقتوں کو اچھی طرح نہ سمجھ لیا جائے اور ان سے بخوبی واقفیت حاصل نہ ہو جائے۔ مثلاً:۔

(۱) ہندوستان میں مسلمانوں کے آنے سے پیشتر موسیقی ہند کی کیا حالت تھی؟
(۲) موسیقی ہند کن اصول و قواعد کا پابند تھا اور ان کی صورت کیا تھی؟
(۳) اس وقت ہند میں کون سے راگ۔ تال۔ ساز اور گانے رائج تھے؟
(۴) اس وقت تک کون سے گرنتھ رائج تھے جن کے اصولوں پر موسیقی ہند چل رہا تھا۔
(۵) مسلمانوں کے ساتھ جو موسیقی ہند میں آیا اسکی تاریخی حقیقت کیا تھی؟
(۶) مسلمانوں کی موسیقی کے راگ راگنیاں اور ان کے اصول و قواعد کیا تھے؟
(۷) مسلمانوں کی موسیقی نے ہندوستان کی موسیقی پر کیا اثرات ڈالے؟
(۸) حضرت امیر خسروؒ نے کس موسیقی کو اپنایا اور کن اصولوں کی پابندی کی؟
(۹) حضرت امیر خسروؒ نے کون کون سے راگ، تال، ساز اور گانے اختراع کئے؟
(۱۰) حضرت امیر خسروؒ نے راگوں، تالوں، سازوں کے استعمال کے کیا طریقے مقرر کیئے؟
(۱۱) حضرت امیر خسروؒ نے اپنی موسیقی کی کس طرح اشاعت کی؟
(۱۲) حضرت امیر خسروؒ نے کون سی اصطلاحات کون سے اصول و قواعد استعمال کئے وغیرہ وغیرہ؟

الغرض امیر خسروؒ کی موسیقی سے روشناس ہونے اور واقفیت حاصل کرنے کے لیے پہلے اُن چند متذکرہ بالا حقیقتوں سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی اور ان کی جدت طبع سے کی گئی اختراعات اور ان کی خصوصیات سمجھ میں آسکیں اور ان کی جدت طبع کا اندازہ لگایا جاسکے کیونکہ حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کو ان متذکرہ بالا حقیقتوں کو سمجھنے کے بغیر حضرت امیر خسروؒ کی اختراعات کی خوبیاں آشکارا نہیں ہو سکتیں۔

اگرچہ ان متذکرہ بالا عنوانات کی تشریح کے لیئے ہمارے پاس ہمارے خاندانی بزرگوں کی سینہ بسینہ آنے والی روایات کا کافی ذخیرہ موجود ہے۔
مگر ان روایات کو ہم تو عزت و احترام کی نظر سے دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن چونکہ

ان روایات کو کسی پرانی معتبر و مستند تاریخ یا کتاب کی سند حاصل نہیں ہے۔ اس لئے اس علمی روشنی کے زمانہ میں بغیر کسی تحریری سند کے ان کو معتبر نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس لئے ہم نے ان سینہ بسینہ آنے والی روایات کو لکھنے سے گریز کیا ہے۔

اور ان تاریخی حقیقتوں کا اظہار مشہور و معروف محققین، مایہ ناز مورخین و مصنفین اور مستند و معتبر گرنتھ کاروں کے تحقیقاتی اقوالوں سے ہی کیا ہے۔ اور جن حقیقت پسند محققین نے دیانتداری و سچائی کے ساتھ اپنے اپنے پرخلوص انداز میں ان حقیقتوں پر روشنی ڈال کر اس تاریخی غفلت کی تاریکی کو دور کرنے کی کوشش کی ہے جو تاریخی حقیقت سے ناواقفیت کی وجہ سے مروجہ ہندوستانی موسیقی پر پڑ گئی تھی اور حقیقت یہ ہے کہ ان حضرات نے تاریخی حقیقت و صداقت کا اظہار کر کے بہت بڑی خدمت اور طالبانِ فن کی رہنمائی کی ہے۔ ہم نے ان حضرات کے نام مع ان کی کتب کے نام موقع کے لکھ دیئے ہیں۔ بلکہ ہم نے اس کتاب میں جتنے مضامین لکھے ہیں ان سب کو مستند اور معتبر محققین و گرنتھ کاروں کے اقوالوں سے ہی مرصع کرنے کی کوشش کی ہے۔ کسی سینہ بسینہ آنے والی روایت کو جس کا کوئی تحریری ثبوت نہ ہو درج کرنے سے گریز کیا ہے۔

تاکہ ہمارے وہ فنکار جو مروجہ موسیقی کی تاریخی حقیقت اور اس مروجہ ہندوستانی موسیقی کی ترتیب و تنظیم کی صحیح حقیقت سے ناواقفیت کی بنا پر یا ان حقیقتوں سے واقفیت ہونے کے باوجود اپنے مضامین اور تقریروں میں مروجہ موسیقی کی صحیح تاریخ بیان کرنے کے بجائے غلط اور من گھڑت تاریخ بیان کرتے ہیں اور حقیقت پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تاریخی حقیقت سے واقف ہو سکیں۔ کیونکہ ہر ملک و قوم کے حضرات کا یہ دعویٰ تو ہے کہ ہماری موسیقی بہت قدیم و پرانی ہے۔ مگر کسی نے اس قدیم یا معتبر تاریخ سے ثبوت پیش نہیں کیا۔ ہم نے یہ کتب خدمت فن کے فرائض سے سبکدوش ہونے کی غرض سے لکھی ہے۔ چونکہ ایک فنکار ہیں اللہ تعالیٰ سے دعا ہے کہ وہ ہماری محنت کو قبولیت کا شرف عطا فرما کر کامیابی عطا فرمائے۔ آمین

لیکچرر علم الا...

استاد چاند خاں ۲ ستمبر ۱۹۷۷ء

معترض حضرات سے گذارش

آج کل کچھ حضرات، حضرت امیر خسروؒ کی فنی قابلیت و فضیلت کی مخالفت پر ایسے کمربستہ نظر آتے ہیں کہ وہ یہ کہنے اور لکھنے سے بھی گریز نہیں کرتے کہ حضرت امیر خسروؒ سے جو ساز، راگ، تال اور گانے وغیرہ جو ان کے لکھے جاتے ہیں۔ وہ ان کے نہیں ہیں۔ اور وہ حضرات یہ بھی محسوس نہیں فرماتے ہیں کہ ان کا یہ کہنا ہی اس عملی فن کے عمل سے ناواقفیت کی کھلی دلیل ہے۔ کیونکہ فن موسیقی عملی فن ہے اور اس کے ہر عملی اصول و قواعد اور علمی رموز و نکات کو اس فن کی عملی کسوٹی پر ہی پرکھ کر دیکھا اور جانچا جا سکتا ہے۔

دوسرے فن موسیقی دو حصوں میں تقسیم ہے۔ علم اور عمل، علمی اصول و قواعد تو کسی حد تک تحریری جامہ پہن سکتے ہیں۔ مگر عملی رموز و نکات بغیر کسی قابل استاد کے سیکھے اور برسوں محنت و ریاض کے حاصل ہو ہی نہیں سکتے، اسی وجہ سے جن حضرات نے بھی فن موسیقی پر کچھ لکھا ہے وہ صرف علمی اصول و قواعد پر ہی کچھ روشنی ڈال سکے مگر عملی رموز و نکات پر روشنی ڈالنے سے قاصر رہے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ یہی صورت حضرت امیر خسروؒ کے موسیقی کی ہے۔ کہ بہت سے حضرات نے انکی موسیقی پر کتابیں لکھی ہیں۔ مگر وہ حضرات بھی ان علمی اصول و قواعد جو تحریری جامہ پہن سکتے ہیں عملی صورت پر کچھ نہ لکھ سکے اور بعض حضرات تو ان علمی اصول و قواعد کے چکر میں ایسے پھنسے کہ انھوں نے اس فن کے علم و عمل دونوں ہی پہلوؤں سے کنارہ کشی اختیار کر لی اور لفظوں کے چکر میں پھنس کر جو جس کے خیال میں آیا کہہ دیا۔

چونکہ حضرت امیر خسرو کے اختراعی سازوں، راگوں، تالوں، اور گانوں وغیرہ کا تعلق عمل سے ہے اس لئے حضرت امیر خسرو رح کی عملی موسیقی خاندانی فنکاروں میں نسل در نسل اور سینہ بسینہ چلی آرہی ہے، اور اللہ تعالیٰ کے فضل و کرم سے اب تک محفوظ ہے۔ مگر وہ حضرات آج تک اس عملی سرمایہ کو علمی جامہ پہنانے سے قاصر رہے ہیں، مقصد یہ ہے کہ حضرت امیر خسرو رح کے سازوں راگوں، تالوں اور گانوں وغیرہ کا تعلق عمل سے ہے۔ اس لئے ان صداقت و حقیقت کو اس فن کی عملی کسوٹی پر ہی کس کر جانچنا چاہئے۔ الفاظوں پر نہیں۔ اس لئے حضرت امیر خسرو رح کی اختراعات کو حسب ذیل احوالوں پر جانچنا چاہئے۔

سازوں کو۔ ان کے نقشے، ساخت، باجہ کے طریقے، ملانے کے انداز، باجہ کی فنی خصوصیات انگلیوں کی ترکیب و تقسیم اور انکے بجانے کے ڈھنگ وغیرہ۔

راگوں کو، سروں کی تقسیم، آروہی امروہی کی ترتیب، وادی سموادی کا تعین، چال چلن، بڑھت اپج کے طریقہ، سروں کے لگانے کے مخصوص انداز وغیرہ

تالوں کو، ماتروں کی تعداد، ضربوں کی تقسیم، خالی کا مقام، لے کے وزن، ٹھیکوں کے الفاظ، لے کے وزن و رفتار، ترتیب و تقسیم کے اصول و قواعد وغیرہ۔

گانوں کو، راگوں کے سروں کی ترتیب و تقسیم، سروں کی بندش کے اصول و قواعد، بندشوں کے طریقے بندش میں سروں کی ترتیب، سروں کی لگان، ملان اور اس صنعت کی گائیکی کی خصوصیات وغیرہ۔ ...... الغرض حضرت امیر خسرو کی ایجادات و اختراعات کو ان مذکورہ بالا علمی و عملی کسوٹی پر جانچئے لفظوں کے چکر میں نہ پھنسیے کیونکہ ایک نام کے بہت سے انسان اور اور ایک لفظ کے کئی مفہوم ہو سکتے ہیں۔ ان اختراعات کی خوبیوں کو علمی اصول و قواعد اور علمی رموز و نکات پر کس کر دیکھئے۔ اور خود فیصلہ کیجئے یہ فضیلت کا سہرہ سوائے حضرت امیر خسرو کے کس کے سر پر باندھا جا سکتا ہے؟

اس لئے ہم کو جو حضرت امیر خسرو رح نے اپنی خداداد قابلیت و ذہانت سے فن موسیقی کا بیش بہا علمی خزانہ اور مایۂ ناز عملی سرمایہ عطا فرمایا ہے جسکی مثال کسی ملک و قوم میں نہیں ملتی اہل ہند کو اس کو عزت و وقعت کی نظر سے دیکھنا چاہئے اور جسطرح ہمارے بزرگ گزرے، اور فنکار اس چشمۂ فیض سے فیض یاب ہوئے، اللہ تعالیٰ ہم کو اور آئندہ آنے والی نسلوں کو بھی اس چشمۂ فیض سے فیضیاب ہونے کی توفیق عطا فرمائے۔

(آمین)

(استاد) [signature]

پُرخلوص نذرِ عقیدت

ہم اس کتاب کے ناچیز ہدیہ کو اپنے ان تمام استادوں کے جنہوں نے اپنی دلی محبت
اور عنایت سے وہ علمی عملی مخفی دولت جو عرصہ دراز سے ان کے خاندانوں میں سینہ بسینہ نسل
در نسل چلا آرہا تھا اور جو اب تک تحریری جامہ نہ پہن سکا تھا وہ انہوں نے ہمیں دلی
ہمدردی اور پر خلوص جذبات کے ساتھ صرف عطا ہی نہیں کیا بلکہ ہماری تعلیم و تربیت
میں بھی بیحد کوشش اور جد و جہد فرمائی جسکے طفیل میں اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل و کرم سے
ہمیں یہ کتاب لکھنے کی توفیق عطا فرمائی ان میں سے چند استادوں کے نام ہیں،

دادا قبلہ میر عبد الغنی عرف منگھی خاں صاحب (کلاونت) نانا قبلہ نبھے خاں صاحب
قوال بچے (ساونت) بڑے ابا عبد الصمد خاں سمن خاں صاحب و چچا عبد الغفور منگو
خاں صاحب و کالے خاں صاحب عرف کلو خاں صاحب ماموں و خسر محمد حسین خاں صاحب
و نور محمد نورا خاں صاحب ماموں ای خاں صاحب۔ پھوپی زاد بھائی عظیم بخش جیولا خاں
و سبحان خاں و بندو خاں صاحب اور چچا زاد بھائی غفورا خاں، عبد اللہ خاں ظہور خاں
اور ہمارے ہادی و رہبر اتالیق و استاد (والد صاحب قبلہ) شمس موسیقی استاد غلام محمد خاں
المعروف میاں ممن خاں صاحب موجد سر ساگر (دہلوی) کے نام نامی سے منسوب کرتے ہیں

شکریہ:- ہم ان تمام محققین، مصنفین ماہرین اور گزشتہ کاملان کے بھی شکر
گزار ہیں جن کے بیش بہا مضامین و اقوال سے اس کتاب کو مرتب
کیا گیا ہے اور دلی گھرانے کے وہ تمام فنکار و شاگرد۔ سر ساگر سوسائٹی کے ممبران علاوہ ازیں
ماہر القاسمی خوشنویس، استاد جہان خاں، استاد عثمان خاں، ایل بی گھوش (چاند سنگیت سمیتی رانچی) این
این بیرجی، خورشید بہت سنگھ، بھارتیہ جھنکار (میوزک ٹیچر) جنید بن رشید، اعجاز اقبال، دیپ ملتفر
سہگل، محمد شفیع خوشنویس، محمد نعیم داس، منشو بابو، سر ساگر سوسائٹی کلکتہ، محمد اسلم خالد سر ساگر سوسائٹی دہلی
شنکر شمبھو قوال، کرشنا بسنت (میوزک ٹیچر دہلی یونیورسٹی)، کنول سہگل، چودھری نصیر احمد،
ظہیر احمد ظفر، محمد اصلاح اقبال احمد نے بھی بڑی کوشش اور امداد کی ہے۔

نظم
حقیقتِ موسیقی

موسیقی قدرت کا ہی اک راز ہے
لفظِ کُن تخلیق کا آغاز ہے

اہلِ دانش کا عقیدہ ہے یہی
لفظِ کُن سے ہے بنائے موسیقی

جن اصولوں پر ہے اس فن کا مدار
لفظِ کُن میں وہ ہوئے سب آشکار

یعنی سُر، لَے، بول کہتے ہیں جسے
ہیں اصولِ موسیقی جن سے بنے

تھے صدائے کُن میں تینوں جز ملے
بول کن آواز سُر و قفہ سمتی لَے

سُر و لَے کا کیسے ہو تحریر حال
ان کا سمجھانا قلم سے ہے محال

پھول کی خوشبو سنگھا سکتے نہیں
ذائقہ لکھ کر چکھا سکتے نہیں

کیسے نقشہ حرکت و آواز کا
ہم قلم سے کھینچ کر رکھ دیں بھلا

اونچ و پستی زیر و بم ہے جس کا نام
ہیں حقیقت میں یہی سُر کے مقام

ہے یہی درجاتِ سُر میں بھید و گُر
ہر صدا ہر گونج ہر آواز سُر

مختصر لَے کی بھی یہ تعریف ہے
ہے ہر اک حرکت وزن رفتار لَے

دیکھیے قدرت کی یہ جلوہ گری
کہ ہر ایک شے میں نہاں ہے موسیقی

ذرہ ذرہ کائناتِ خلق کا
آئینہ ہے موسیقی کے حسن کا

موسیقی میں ہے عجب قدرت کا بھید
سارا عالم ہے اسی چکر میں قید

جس میں ہے آواز اس میں سُر کا نود
حرکت و رفتار میں لَے کا ظہور

لفظ ہو سکتا ہے کب حروف بغیر
پھر کوئی آواز ہو کیوں سُر سے غیر

حرکت و آواز کے ہیں جو قیام
لَے کے سُر کے ہیں وہ درجات و مقام

قولِ حکماء سے یہ ظاہر راز ہے
کہ ہر اک میں حرکت و آواز ہے

عرش و کرسی اختر و شمس و قمر
یہ زمیں یہ آسماں یہ بحر و بر

حور و غلماں جن ملک وحش و طیور
حرکت و آواز کا سب میں ظہور

جس طرح ہر جا ہوا کا ہے گزر
موسیقی ہر شے میں ہے یوں جلوہ گر

سُر و لَے سے کوئی شے خالی نہیں ... موسیقی ہر چیز میں ہے جاں گزیں
ہیں جو واقف موسیقی کے راز سے ... سُر سمجھ لیتے ہیں ہر آواز سے
چشمِ حق بیں سے ذرا کیجے نظر ... موسیقی ہر رنگ میں ہے جلوہ گر
یہ جہاں قدرت کا گویا ساز ہے ... یہ عجب قدرت کا اک انداز ہے
سُر بھی لَے بھی ہے ہر اک شے میں مگر ... اُن میں گویائی نہیں مثلِ بشر
ظاہر ہے قدرت کی یہ صنعت گری ... جسمِ انسانی ہے سازِ موسیقی
موسیقی کا خاص مظہر ہے بشر ... اس میں ساری خوبیاں ہیں جلوہ گر
جسم میں آواز ہے رفتار ہے ... تیرا جز طاقت گفتار ہے
اس کی جو آواز میں ہے زیر و بم ... ہے نظامِ موسیقی وہ بیش و کم
اس کی نبض و سانس میں لَے کے مقام ... ہے حیات و زندگی جس سے مدام
منہ کا ہر الفاظ جو ہے بول ہے ... یہ مجسم موسیقی کا ڈھول ہے
موسیقی سے زندگی کی شان ہے ... موسیقی انساں کی گویا جان ہے
اس لیے انسان کے ماحول پہ ... موسیقی نے پورا ڈالا ہے اثر
ہمدم و غمخوار ہے عشاق کی ... باعثِ تسکینِ دل ناشاد کی
غمزدوں کی مونس و دمساز ہے ... بیکسوں کی ہمدم و ہمراز ہے
اہلِ دانش کے لئے شغلِ عجیب ... غمکدوں میں غمگساروں کی حبیب
ہے شہنشاہِ زمن کی ہم جلیس ... اور کہیں یہ صحرا نوردوں کی انیس
عاشقِ دل رفتگاں کی غم گسار ... اور جگر خستوں کے یہ دل کا قرار
ہے کہیں یہ زینتِ بزمِ نشاط ... اور کسی جا پر مسرت انبساط
جنگ میں یہ جوش لانے کے لئے ... مجلسِ غم میں رُلانے کے لئے
زاہدوں کے زہد و طاعت میں شریک ... عابدوں کی یہ عبادت میں شریک
مندروں میں یہ صدا ناقوس کی ... باعثِ رونق بھجن و آرتی
دیکھیے گرجاؤں میں جا کر اگر ... سازوں کے پردوں میں آئیگی نظر
مسجدوں میں یہ اذاں کی شکل میں ... قرأت قاری یہی ہے اصل میں
خانقاہوں میں یہ وجد و حال و قال ... ہر خوشی میں اس کی شرکت نیک فال

دیکھیے چشمِ بصیرت سے جدھر
نت نئے انداز سے ہے جلوہ گر

سچ تو یہ ہے یہ بشر کی جان ہے
اس لیے اس پر بشر قربان ہے

روح سے اس کا تعلق ہے حضور
کس طرح پھر دور ہو شمع سے نور

زندہ وہ پھر کس طرح انساں رہے
جسم میں باقی نہ جس کے جاں رہے

درحقیقت موسیقی سے ہے حیات
موسیقی سے ہے حیاتِ کائنات

اس حقیقت پر ذرا کیجیے نظر
موسیقی ہی زندگی ہے سربسر

نبض و دم میں ہیں سُر و لَے کے مقام
ہے مدارِ زیست ان پر لاکلام

یعنی جب تک نبض اور آواز و سانس
کام اپنا ٹھیک دیں جینے کی آس

اور جب آئے خلل ان میں کہیں
جسم وہ بیمار ہے پھر بالیقیں

ان کی صحت زندگی کی جوت ہے
اور خرابی زندگی کی موت ہے

اور پھر انساں کا مرنا ہی ہے کیا
غور کیجے اس حقیقت پہ ذرا

یعنی نبض و سانس، آواز و کلام
جب ہوں رخصت سازِ ہستی سے تمام

جسم کے بربط سے جب ٹوٹیں یہ تار
زندگی کا جن پہ ہے دار و مدار

جس طرح بیکار ہے بے تار ساز
اسطرح انساں ہے مُردہ بے آواز

گرچہ ہیں اعضائے جسمانی تمام
ہیں آواز و روش بن یہ سارے خام

جسم میں جب موسیقی باقی نہیں
پھر حیات و زندگی باقی نہیں

ساغر و مینا تو ہے بادہ نہیں
ساز تو موجود ہے نغمہ نہیں

زندگی کو موسیقی ودیعت ہوئی
زندگی کے ساتھ ہی رخصت ہوئی

قولِ مولانا کا اس جا ہے سند
بشنو از نے چوں حکایت می کند

جانئے یہ آغاز ہے انجام ہے
موسیقی بس زندگی کا نام ہے

—:—·—✣—·—:—

لفظِ موسیقی

فارسی زبان:- فارسی زبان میں موسیقی کا لفظ ایک جانور موسیقار (ققنس) کے نام سے بنایا گیا ہے جس کے متعلق لوگوں کا عقیدہ ہے کہ اسکی چونچ کے سراخوں سے راگ راگنیاں نکلتی ہیں۔

سریانی زبان:- سریانی زبان میں لفظ موسیقی دو لفظ مو (بمعنی ہوا) اور سیقی (بمعنی گرہ) بنا ہے چونکہ اس علم میں آواز گرہ کی مانند قید کی جاتی ہے۔ اس لئے اسکو موسیقی کہا گیا ہے۔

عبرانی زبان:- عبرانی زبان میں یہ لفظ دو لفظوں موسا اور قی سے بنا ہے، یعنی موسا (بمعنی ہوا) اور قی (بمعنی گرہ) جس کا مطلب ہے ہوا میں گرہ لگانا۔

عربی زبان:- عربی زبان میں بھی اس کا نام موسیقی ہے اور غنا بھی کہتے ہیں۔ غنا (بمعنی نغمہ سرود یا گانا بحالتِ خوشی)

یونانی زبان:- یونانی زبان میں بھی اس کا نام موسقی یا موسیقی ہی ہے۔

انگریزی زبان:- انگریزی زبان میں موسیقی کا لفظ میوزک بنایا گیا ہے۔

سنسکرت زبان:- سنسکرت زبان میں اس کا نام بدل گیا ہے اور اسکو ناد کہتے ہیں۔ جو دو الفاظ نکار اور دیکار کے پہلے حروف "نا" اور "د" سے مل کر بنا ہے۔ نکار (بمعنی ہوا) اور دیکار (بمعنی آگ) چونکہ آواز آگ اور ہوا سے مل کر بنی ہے اور اس علم کا دارومدار آواز پر ہے اس لئے اس کو ناد کہتے ہیں۔

❖ ❖ ❖

موسیقی عالم

اقوامِ عالم کی موسیقی:- یہ تاریخی حقیقت ہے کہ کسی ملک و قوم کا کوئی زمانہ موسیقی کے وجود سے کبھی خالی نہیں رہا مگر اُس ابتدائی دور کا موسیقی کیا تھا۔ اس کے علمی اصول و قواعد عملی رموز و نکات کیا تھے اور کیسے تھے؟ ان کے صحیح و غلط جانچنے کی کسوٹی کیا تھی؟ موسیقی کی ابتدا کس ملک اور کس قوم نے کی؟ اور اس کا موجد کون ہے؟

یہ ایسے سوالات ہیں جن سے تاریخ عالم خاموش ہے۔ اگرچہ ہر ملک و قوم نے اس فن کی ابتدا کا دعویٰ کیا ہے اور ہر ایک نے اپنے اپنے ملک اور اپنی اپنی قوم کے سب سے بڑے بزرگوں اور مشہور پیشواؤں کو اس کا موجد بتایا ہے۔ مگر یہ سب باتیں ان کے حسن عقیدت، ملکی محبت اور اس فن کی عزت و عظمت اور قدامت و صداقت کا اظہار تو ضرور کرتی ہیں، مگر چونکہ ان کا یہ دعویٰ اس دور کی کسی پرانی تحریری سند سے وابستہ نہیں اس لیے معتبر نہیں تسلیم کیا جا سکتا۔ کیونکہ جن معتبر تاریخوں اور مستند کتب نے اقوامِ عالم کی موسیقی پر روشنی ڈالی ہے وہ سب بہت بعد کی ہیں۔ اور ان سے بھی صرف اتنا تو ظاہر ہوتا ہے کہ فلاں فلاں ملک و قوم میں موسیقی رائج تھا۔ اور اس دور میں فلاں فلاں ماہرینِ فن موسیقی ہوئے۔ مگر کسی نے یہ بتانے کی زحمت نہیں فرمائی کہ اس ابتدائی دور کا موسیقی کیسا تھا اور اس کے اصول و قواعد کیا تھے اور وہ کون کون سی علمی عملی فنی خوبیوں سے مرصع تھا۔

اس لیے اس تاریخی حقیقت سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ کسی ملک اور کسی قوم کا کوئی زمانہ موسیقی کے وجود سے خالی نہیں رہا۔ مگر وہ کیا تھا، کیسا تھا۔ اور اسکے اصول و قواعد کیسے تھے یہ ایسے سوالات ہیں جو آج تک تشنۂ جواب ہیں۔

تمدنِ عالم:- ان حقیقتوں کو مدِ نظر رکھ کر اب ذرا تصور میں وہ پرانا اور ابتدائی زندگی کا زمانہ لائیے جب اس کرۂ ارضی پر انسان دیگر حیوانوں کی طرح زندگی بسر کرتا تھا۔ نہ اسکے بدن پر کپڑا تھا نہ اسکے پاس رہنے کو

مکان ہی تھا، پتوں سے بدن چھپاتا تھا۔ غاروں یا درختوں پر رہتا تھا۔ جسم و جان کو قائم رکھنے کے لیئے شکار، جنگل کی سبزیوں اور پھلوں پر گزارا کرتا تھا۔ رات کو اندھیرے غاروں یا درختوں پر عارضی رہائش کرتا اور دن کو تلاشِ معاش میں چستی و چالاکی کی نمائش کرتا۔

دن رات وحشی و خوفناک درندوں سے مجادلہ اور تیز و تند باد و باراں سے اکثر مقابلہ رہتا تھا۔ پتھر سے پتھر کاٹ کاٹ کر ہتھیار بناتا اور پتھری ہی کے اوزار استعمال کرتا تھا۔ اسی طرح کی وحشیانہ زندگی میں اسے صدیاں گزر گئیں اور زندگی کی یہ تگ و دو محاورتاً نہیں حقیقی تھی۔

اب خیال فرمائے کہ اس زمانہ اور ایسے ماحول میں انسان کونسا علم، کونسا فن اور کون سا آرٹ مکمل کرسکتا تھا۔ اس لئے جو حضرات بھی ملکی، قومی، مذہبی منافرت کی جہالت کا شکار ہو کر موسیقی جیسے فنِ لطیف کو اس ابتدائی دور سے جوڑنا چاہتے اور ان تمام تاریخی حقیقتوں پر پردہ ڈالنا چاہتے ہیں ہم ان کے متعلق صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ وہ فریبِ نفس کا شکار اور خوش فہمی میں مبتلا ہیں۔ کیوں کہ جس طرح انسان نے تہذیب و تمدن میں ترقی کی ہے اسی طرح اس کے علوم و فنون نے بھی آہستہ آہستہ ترقی کی ہے اس لئے اس سے زیادہ ہم اقوامِ عالم کی موسیقی پر روشنی ڈالنے سے قاصر ہیں دوسرے ہم یہ کتاب ہندوستانی مروجہ موسیقی پر لکھ رہے ہیں اور اسی کے متعلق کچھ عرض کرنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ ہماری اس کتاب کا مقصد صرف حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر ہی کچھ روشنی ڈالنا ہے اور حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر روشنی اسی وقت پڑ سکتی ہے جبکہ مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے سے پہلے کی ہندوستانی موسیقی کی تاریخی حالت بیان کی جائے کہ مسلمانوں نے ہندوستانی موسیقی کو کس طرح سنوارا اور حضرت امیر خسروؒ نے ہندوستانی موسیقی پر کیا کیا احسانات کئے اور کس طرح اس فن کو بامِ عروج تک پہنچا دیا۔ بیان کی جائے تب ہی حضرت امیر خسروؒ کی وہ خدمت فن جو انہوں نے ہندوستان میں کی ہیں ظاہر ہو سکتی ہے۔ اسلئے ہم پہلے ہندوستانی موسیقی کی مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے سے پیشتر کی وہ تاریخی حالت بیان کرنا ضروری سمجھتے ہیں جو ہمارے نامور محققین، مصنفین اور مستند گرنتھ کاروں نے بیان کی ہے ضروری سمجھتے ہیں۔

قدیم موسیقی ہند کے متعلق محقق گرنتھ کاروں کے اقوال

(۱) نرمدلیشور چترویدی سنگیت کویوں کی ہندی رچنائیں میں لکھتے ہیں:۔
شاستروں اور فنی اصول و قواعد کی ابتدا کا جنم کسی نہ کسی دیوی دیوتا سے مانا جاتا ہے۔ کوئی برہما کو کوئی مہادیو کو۔ کوئی نارد منی کو اس کا خالق مانتا ہے اور بعض دیپک لتار (ققنس) جانور سے اس کی ابتدا مانتے ہیں۔ اس لئے اسکی ابتدا کے متعلق یقین کے ساتھ کچھ کہا نہیں جا سکتا۔
کیونکہ ویدوں سے پہلے زمانہ کی تمام معلومات اور تحریرات اندھیرے میں ہیں پران اور بدھ کال کے بھی گرنتھ نہیں ملتے اس لئے کچھ کہا نہیں جا سکتا۔

(۲) بھگوت سرن شرما سنگیت کلی میں لکھتے ہیں:۔
اس بات کا افسوس ہے کہ ہمیں اپنی قدیم موسیقی کے بارے میں کچھ بھی نہیں معلوم۔

(۳) مولانا عبدالحلیم شرر ہندوستان کی موسیقی میں لکھتے ہیں:۔
جس طرح ہندوستان کی تاریخ تو ایک راز سربستہ ہے مگر اس کی تہذیب و شائستگی کا سب سے قدیم ہونا اور اعلیٰ و اکمل ہونا یقینی ہے اسی طرح یہاں کا اگلا موسیقی بھی اگرچہ ایک عقدہ لا ینحل ہے مگر اس میں کوئی شک نہیں کر سکتا کہ ہندوستان کی آریہ قوم نے موسیقی کو سب سے پہلے اور سب جگہ سے زیادہ ترقی دی تھی اور اسے بہت ہی اعلیٰ درجہ کا مکمل فن بنا دیا تھا۔
موسیقی کی تعلیم وید کی تعلیم کے ساتھ وابستہ تھی، گانا بجانا عبادت میں داخل تھا
شام [illegible] کل کے ادا کئے جاتے تھے۔ اُپ ویدوں میں یہ بحیثیت ایک فن [illegible] کی [illegible] تھی اور مقدس دھرم اس لوگوں کے اذان تعلیم میں داخل تھی۔
مگر [illegible] قدیم ہندوستانی موسیقی کا تمام لٹریچر دست برد زمانہ کی نذر ہو گیا [illegible] کوئی ایسی تحریر موجود نہیں جس سے یہ اندازہ

لگایا جا سکے کہ اس وقت کا موسیقی ہند کیا تھا؟ کیونکر ادا کیا جاتا تھا؟ اور اس کے اصول کیا تھے؟

اس لئے یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے آنے سے پیشتر ہندوستانی موسیقی کیا تھا اور اس میں کیا کیا خوبیاں تھیں۔ کچھ کہا نہیں جا سکتا اس لئے کہ اس فن کی نوعیت پر اس وقت کی کوئی کتاب موجود نہیں۔ ویدوں کے پرانے گیت ہیں مگر خبر نہیں کہ ان کا نغمہ کیا اور کیسا تھا۔

ہندوستانی موسیقی پر سنسکرت کی سب سے پہلی کتاب رتناکر بتائی جاتی ہے جسے سارنگ دیو پنڈت نے بارہویں صدی عیسوی میں تصنیف کیا تھا۔ جبکہ مسلمانوں کو ہندوستان آئے ہوئے چار صدیوں کے قریب زمانہ گزر چکا تھا اور شمالی ہند میں غوری سلاطین حکومت کر رہے تھے۔

(۴) پروفیسر متضیلیش چندا بادھے ایم۔اے بھارتیہ اتہاس سرل آدھین یادھے میں لکھتے ہیں:

جس طرح ایک مسافر ایک انجان شہر میں چوراہے پر کھڑا ہو کر راستہ نہیں پہچان سکتا اسی طرح تاریخ ہند کا طالب علم پرانے ہندوستان کی صحیح طریقہ سے معلومات نہیں کر سکتا۔ کیونکہ اس کے پاس اس کی واقفیت حاصل کرنے کا کوئی اسباب نہیں ہے۔

الفنسٹن نے لکھا ہے کہ ہم کو کوئی ایسا معتبر طریقہ حاصل نہیں ہے کہ جس سے ہم سکندر سے پہلے کی ہندوستان کی صحیح تاریخ معلوم کر سکیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جب تک ہندوستان نئی حکومتوں کے زیر اثر نہیں آیا تب تک کی تاریخ ہمیں نہیں معلوم (بھارتیہ اتہاس سرل ادھین ص۱۷۹)

تبصرہ:- ان تمام محققین گرنتھ کاروں کے اقوالوں سے مندرجہ ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

(۱) ہندوستانی قدیم موسیقی کی ابتدا اور اس کے موجد کے متعلق یقین کے ساتھ کچھ کہا نہیں جا سکتا۔

(۲) پران اور ویدہ کال کا بھی موسیقی پر کوئی گرنتھ نہیں ہے۔

(۳) افسوس کے ساتھ یہ بھی کہا گیا ہے کہ عہد ادلیں کی موسیقی کیا تھی؟ کیسی تھی؟ اور اس کے اصول و قواعد کیا تھے؟ اس کے متعلق ہمیں کچھ بھی معلوم نہیں ہو سکا۔

(۴) اور یہ بھی بتایا ہے کہ ویدوں سے پہلے زمانہ کی تمام معلومات اور تحریرات اندھیرے میں ہیں۔

(۵) یہ بھی بتایا ہے کہ ہندوستانی موسیقی کا سب سے پہلا گرنتھ رتناکر ہے جو مسلمانوں کے آنے کے چار سو برس بعد لکھا گیا ہے۔

زمانہ وید کی موسیقی کے متعلق محققین کے اقوال

(۱) پروفیسر وسنت سنگیت وشارد میں لکھتے ہیں:-

ویدکال (جس کا زمانہ انہوں نے دو ہزار سال قبل مسیح بتایا ہے) میں سنگیت کا پرچار تھا اتنا تو ثبوت ہمیں ویدوں سے ملتا ہے۔

پراچین کال (جس کا زمانہ انہوں نے ایک ہزار سال قبل از مسیح سے ایک عیسوی تک مانا ہے) میں سنگیت کس روپ میں رہا۔ اس کا کوئی ٹھوس ثبوت ہمیں ملتا۔ مگر اتنا کہا جا سکتا ہے کہ اس زمانہ میں بھی سنگیت کسی نہ کسی روپ سے چالو ضرور رہا۔

(۲) پنڈت اونکارناتھ ٹھاکر۔ سوچے سیلن پتریکا۔ میں لکھتے ہیں:۔

سام وید شروع میں اودات، انودات اور سرت ان تین ہی سروں میں نبد بندھا ہوا تھا۔ پنجات (بعد میں) پانچ۔ چھ اور سات سروں کا وکاس ونکاس ہوا۔

(۳) پروفیسر وسنت اپنے گرنتھ سنگیت وشارد میں لکھتے ہیں:-

کہا جاتا ہے کہ سام گان میں پہلے تین سروں کا استعمال ہوتا تھا جن کو اودات، انودات اور سرت کہتے تھے۔

آگے ایک ایک سُر کے اور سُر بڑھتے گئے۔

(۴) نرمدیشور چترویدی اپنے گرنتھ سنگیت کویوں کی ہندی رچنائیں میں لکھتے ہیں:۔

سام گان میں تین سُر ہوتے تھے اگر یہی بات ہے تو جیا سنگیت کا اصول ہے کہ تین سُر کا راگ ماننے کے قابل نہیں۔

راگ میں کم سے کم پانچ سُروں کا ہونا ضروری ہے۔

(۵) پنڈت وشنو نارائن۔ بھات کھنڈے۔ سنگیت پدھتیوں کا تلناتمک ادھین میں لکھتے ہیں۔

۱۔ میں سام سروں کی معلومات کیلئے سام وید ودوانوں سے ملا۔ لیکن مجھے افسوس ہے کہ وہ پنڈت کوئی اطمینان بخش جواب نہ دے سکے۔

۲۔ کچھ بھی ہو میں یہ سمجھتا ہوں کہ آجکل کے سنگیت کے سمجھنے کے لئے سام سنگیت میں سوچ وچار کرنا کوئی خاص فائدہ مند نہیں ہوگا۔

۳۔ سنسکرت کے گرنتھ کار یہی کہتے ہیں کہ ہمارا سنگیت سام وید سے نکلا ہے، مگر انہوں نے ان دونوں (ماضی وحال) کے تعلق کو دکھانے کی کبھی کوشش نہیں کی۔

۴۔ مجھے بتایا گیا ہے کہ سام وید کا سنگیت بالکل ابتدائی ڈھنگ کا تھا۔ جو صرف ایک لے میں گانے کے لئے بنایا گیا تھا۔

۵۔ ہم یہ بھی جاننے سے محروم ہیں کہ سام وید کے ان تین سروں میں سے کس طرح سات سُر پیدا ہوئے۔

۶۔ اور یقین کے ساتھ ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ بعد کے سنگیت کے سرسمبندھ میں اس کلا کے ساتھوں سر اُن میں کس طرح تھے۔

۷۔ میرے خیال میں سام وید کے سنگیت پر کھوج کرنا صرف ایک تاریخی کھوج ہوگی جنہوں نے اس سلسلے میں کھوج کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ پرانے زمانے میں ایک کمپیت میں سات سُر تھے۔ لیکن وہ یہ فیصلہ بھی نہیں کرسکے کہ ان سُروں کے مقام کون کون سے تھے اور موجودہ سُر کیسے پیدا ہوئے۔

ایک جگہ پنڈت بھات کھنڈے لکھتے ہیں:۔

۸۔ اترکھانڈ میں جاتے وقت میں نے کچھ سوال سام گانوں کے متعلق لکھ لئے تھے اور وہ میں نے وہاں کے پنڈتوں سے پوچھے تھے۔ مگر مجھے کوئی تسلی بخش جواب نہیں ملا۔ حالانکہ وہ بڑے ودوان تھے لیکن ان کا وشے سام نہیں تھا۔

(۶) انڈین انٹک ویری۔ جلائی ۱۹۱۲ء میں لکھا ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سام وید کے سروں کے ناموں میں سمے سمے پر ملک کے مختلف حصوں میں ردو بدل ہوتا رہا ہے۔

ان سات سروں کی گنتی اور لکھائی زمانہ حال کی معلوم ہوتی ہے۔

تبصرہ:۔ ان گرنتھ کاروں کے اقوال سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

۱۔ ویدوں کا زمانہ دو ہزار سال قبل از مسیح بتایا ہے۔

۲۔ آج کل کے زمانہ میں وید کی موسیقی جاننے والا اور اس کی حقیقت پر روشنی ڈالنے والا کوئی نہیں ہے۔

۳۔ کسی پرانے گرنتھ کار نے ماضی و حال کی موسیقی پر روشنی نہیں ڈالی۔

۴۔ وید کے زمانہ میں جو تین سُر رائج تھے کسی گرنتھ کار نے انکے مقامات کی بھی تشریح نہیں کی۔

۵۔ سام گان صرف تین سُروں میں گایا جاتا تھا۔

۶۔ سام گان کے زمانے تک پوری سپتک ۷ سر نہیں تھے۔

۷۔ سام گان کے بعد ایک ایک سُر بڑھ کر سپتک پوری ہوئی۔

۸۔ راگ میں کم سے کم پانچ سُروں کا ہونا ضروری ہے اس لئے سام گان کے زمانے تک راگ راگنی کی ابتدا نہیں ہوئی تھی۔

۹۔ سام وید کے سُروں کے ناموں میں زمانے کے ساتھ ساتھ ردو بدل ہوتا رہا ہے۔

۱۰۔ سات سُروں کی گنتی اور لکھائی زمانہ حال کی معلوم ہوتی ہے۔

سُروں کی ترتیب و تنظیم کے متعلق گرنتھ کاروں کے اقوال

مروجہ بارہ سروں کے متعلق ہمارے مستند محقق گرنتھ کاروں کے تحقیقاتی اقوال حسب ذیل ہیں۔

(۱) ڈاکٹر سمتی مٹاکر (موسیقی نمبر آجکل ۱۹۵۹ء) لکھتی ہیں۔
ابتدائی مرحلہ تو وہ تھا جب سُروں کے آتار چڑھاؤ میں کوئی واضح اور غیرمبہم فرق نہ تھا۔
پھر تین سروں کی آدھی سرگم پیدا ہوئی کا مرحلہ آیا۔ آخر میں ان سات شدھ اور پانچ وکرت سروں کا سرگم وضع ہو گیا۔
اور ان سروں کی ترتیب و تعداد بدل کر مختلف مجموعوں کی صورت میں راگ راگنیوں کے بے شمار نقشے سے اور تاثرات وجود میں لائے جا سکے۔

(۲) پنڈت بھگوت شری شرما (سنگیت کلی) لکھتے ہیں۔
سب سے پہلے سنگیت میں تین طرح کے کنٹھ کے مقام اور سات سروں کا بیان ..بم قبل مسیح ملتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ۵۱۰ قبل مسیح یونانی ماہر فیثاغورث نے سر مقرر کر دیئے تھے۔

(۳) پنڈت جیون لال مٹو (موسیقی نمبر آجکل ۱۹۵۹ء) لکھتے ہیں۔
اس میں شک نہیں کہ وقت کے ساتھ جہاں اور تبدیلیاں واقع ہوئیں وہاں فن موسیقی میں بھی رد و بدل ہوتا رہا۔

(۴) چینن دسائی (لکش سنگیت نمبر ۱۹۵۷ء) لکھتے ہیں
مورچھنا۔ الش و نیاس۔ جاتی وغیرہ کے اصول پراچین۔ یونان عرب ایران کی موسیقی میں رائج اور مروج تھے۔
آخر میں ایرانی موسیقی میں لگ بھگ بارھویں صدی میں ۱۲ سروں کی سنگیت پدھتی چالو (جاری) ہوئی۔ اس دوران ہند میں لگ بھگ بارھویں صدی میں ہی وہ ہندوستان میں رائج ہوئی۔

(۵) کیلاش چندر دیو برہسپتی (رسالہ سنگیت ۱۹۶۲ء) لکھتے ہیں۔
تیوہ سروں کو کومل اور کومل سروں کو تیور کر کے ایک سپتک قائم کرنا مسلم اثرات سے اندر پرستھ (دلی) میں ہوا۔

(۶) شریمتی سمترا انند پال سنگھ (رسالہ سنگیت اگست ۱۹۶۲ء) لکھتی ہیں۔
ایک سپتک میں ۱۲ اسر مان کر سا اور پا کو اچل مانتے ہوئے راگ نکاس کا سلسلہ اتر میں بھی اور دکھشن میں بھی جو آج کل ہے وہ مسلمانوں کی دین ہے۔

(۷) سری کرشن رتنجنکر (بھارت کھنڈے سمرتی انک) لکھتے ہیں۔
بھرت کے نائیہ شاستر سے پہلے بھی گریس (یونان) کے ودوان وردی سموادی وغیرہ کے اصولوں سے واقف تھے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے۔
شرج پنچم سمواد آروہی ورن میں اور شرج مدہم سمواد امردہی میں جس کو "سائیکل آف ففتھ" کہتے ہیں گریس (یونان) کے ودوانوں نے بھرت کے نائیہ شاستر کے وقت سے کئی صدیوں پہلے سمجھائے تھے۔
لگ بھگ وہی سنگیت کے اصول ہندوستان میں بھی بھرت منی کے زمانہ میں رائج تھے۔ جو اس زمانہ میں گریس (یونان) میں رواج پائے ہوئے تھے۔

تبصرہ:- متذکرہ بالا محققین کے اقوال سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں:-

۱۔ ابتدا میں سروں کے اتار چڑھاؤ میں کوئی واضح فرق نہیں تھا۔
۲۔ بہت عرصہ بعد سات سر پورے ہوئے۔
۳۔ موسیقی میں وقت کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہیں۔
۴۔ حکیم فیثا غورث نے پانچ سو سال قبل مسیح سُر مقرر کئے۔
۵۔ یونان، عرب اور ایران، مورخین، انش ونیاس وغیرہ کے اصول سے واقف تھے۔
۶۔ بارہ سروں کی پدھتی ایران کے بعد ہندوستان میں رائج ہوئی۔
۷۔ تیور کومل سروں کی سپتک کا رواج مسلم اثر سے دلی میں ہوا۔
۸۔ یونانی موسیقی کے اصول و قواعد سے ہندوستان سے پہلے واقف ہوئے۔
۹۔ راگ نکاس کا سلسلہ اتر اور دکھشن میں مسلمانوں ہی کی دین ہے۔

ہندوستان میں راگ راگنی اصول کی ابتدا

انسان کے جذبات فطری نے موسیقی کو ہر ملک ہر سرزمین اور ہر قوم میں خود بخود بطور طریقے سے پیدا کیا۔ مگر جن قوموں کے تمدن نے ترقی کی اور جنہوں نے علم و فضل میں نمود حاصل کی انہوں نے اپنے زمانوں میں موسیقی کو بھی باضابطہ و مہذب بنایا اور اپنے ہنر سے لحن کی قدرتی کشش اور زیادہ بڑھا دی۔

بنی اسرائیل۔ مصری۔ اشوری۔ بابلی۔ یونانی۔ اور رومی سب نے اپنی اپنی باری میں اس فن کو ترقی دی۔ اور اپنا فرض ادا کیا۔ اسی طرح اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مذہب کی مربی گری سے ہندوستان میں بھی رقص و سرود ہزار ہا سال پیشتر سے چلا آرہا ہے۔ شمالی ہند میں متھرا۔ اجودھیا اور بنارس اس فن کے بڑے مرکز تھے اور دکن کے بڑے مندروں میں بھی اس فن کی بخوبی پرورش ہوتی رہتی تھی۔ آج سے ساڑھے بارہ سو برس پہلے جب عرب مسلمان سندھ میں آئے ہیں تو ملتان کے مندروں میں سینکڑوں ہزاروں ناچنے گانے والی عورتیں موجود تھیں اور گجرات کے بعض راجاؤں کے ساتھ عورتیں راستے میں مجرا کرتی جاتی تھیں اور اسی طرح ہندوستان میں چاروں طرف موسیقی کا چرچا اور اس کی سرپرستی ہوتی رہی۔

اور موسیقی کی یہ ترقی ایسی ہی تھی جیسی دوسرے ممالک نے کی تھی مگر راگ راگنی قانون اور اس کے اصول و قواعد اس وقت تک رائج نہیں ہوئے تھے۔ بلکہ بقول ہمارے محققین کے راگ راگنیوں کا استعمال یا رواج تو درکنار راگ راگنی کے لفظ سے بھی کان آشنا نہیں تھے۔ اس کے متعلق ہمارے محقق گرنتھ کاروں کے حسب ذیل اقوال ہیں۔

ہندوستان میں راگ راگنی کی ابتدا

ہمارے مایہ ناز محققین اور معتبر گرنتھ کاروں کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ چھٹی ساتویں صدی عیسوی تک ہندوستان میں راگ راگنی کا رواج نہیں تھا اس عقیدے کے

متعلق چند گرنتھ کاروں کے اقوال یہ ہیں۔

۱۔ نرمدیشور چترویدی لکھتے ہیں:۔

(۱) راگ کا استعمال سب سے پہلے متنگ منی نے اپنی کتاب "گرنتھ ورده ورشے" میں کیا گیا ہے (سنگیت کویوں کی ہندی رچنائیں) متنگ منی کی تاریخ میں اختلاف ہے۔ مگر انہیں ساتویں صدی عیسوی کا مانا ہے)

۲۔ پروفیسر وسنت لکھتے ہیں۔

(۱) متنگ منی نے ورده ورشے گرنتھ لکھا۔ راگ کا نام اس گرنتھ میں پایا جاتا ہے۔ اس سے پہلے گرنتھوں میں راگ کا شبد (لفظ) نہیں ملتا (سنگت وشارد)

۳۔ دی۔ این۔ نگم لکھتے ہیں:۔

(۱) چھٹی ساتویں صدی تک ہندوستان میں راگ کا وجود نہیں تھا۔ راگ کا شروع متنگ منی کے زمانے سے ہوا ہے۔

(۲) راگ کا نام اور اس کا طریقہ سب سے پہلے متنگ منی نے اپنے گرنتھ میں بیان کیا ہے۔

(۳) متنگ منی کے اشلوک کا مطلب یہ ہے کہ وہ دھن جو سُر اور وزن سے سجی ہو اس کو راگ کہتے ہیں۔ (سنگیت کومدی)

۴۔ بھگوت سرن شرما کہتے ہیں:۔

(۱) راگوں کے بارے میں پراچین گرنتھ ورده ورشے نامی جو متنگ نے لکھا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ راگ کے متعلق بھرت اور دوسرے لوگوں نے کچھ نہیں لکھا۔ لیکن ہم وہ پہلے لکھنے والے ہیں جنہوں نے راگوں کے متعلق ٹھیک کہا ہے۔ (سنگیت کلی)

۵۔ پروفیسر وسنت لکھتے ہیں۔

(۱) آٹھویں صدی میں سنگیت مکرند پرکاش لکھا گیا۔ جس میں راگ کو مرد راگنیوں کو ان کی عورتیں (بیویاں) کے روپ میں پہلی بار بیان کیا گیا۔

(۲) کہا جاتا ہے کہ بعد کے گرنتھ کاروں نے راگ راگنیاں اس کے ہی اصول پر لکھی ہیں (سنگیت وشارد)

۶۔ پنڈت بھگوت سرن شرما لکھتے ہیں:۔

(۱) وہ پہلے بھارتیہ سنگیت کے ماہر جن کے بارے میں ہم کچھ یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں وہ جے دیو ہیں جو بارھویں صدی عیسوی میں ہوئے ہیں انہوں نے گیت گوند نامی گرنتھ لکھا ہے، جس میں کرشن پریم گیت ہیں۔ ان گیتوں کے اوپر انہوں نے راگ اور تال کا نام بھی لکھا ہے۔ مگر یہ بہت سے ماہرین کی سمجھ میں نہیں آتے۔ (سنگیت کلی)

تبصرہ:۔ کیونکہ اس تاریخی حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جبکہ دنیا میں ہزاروں سال پتھر کا زمانہ رہا اور جس دور میں انسان وحشیانہ زندگی گزار رہا تھا نہ اس کے پاس رہن سہن کا سامان تھا نہ پڑھائی لکھائی کا انتظام تھا اس دور سے موسیقی جیسے فن لطیف کو جوڑنا یا شاعری، مصوری یا کسی بھی باریک دماغی علوم و فنون کا وجود تسلیم کرنا صرف حسن عقیدت تو کہا جاتا ہے مگر تاریخی حقیقت نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ تاریخی حقیقت یہ ہے کہ جس طرح انسان نے آہستہ آہستہ اپنے تہذیب و تمدن میں ترقی کی ہے اسی طرح آہستہ آہستہ اسکے علوم و فنون نے بھی ترقی کی ہے محققین کے اقوال کا نچوڑ یہ ہے کہ جو حضرات پتھر کے زمانہ یا اس سے پیشتر کے زمانہ سے راگ راگنی اور راگ راگنی اصول و قواعد کی ابتدا مانتے ہیں وہ صرف خوش فہمی میں مبتلا ہیں۔

۱۔ راگ کا لفظ سب سے پہلے ساتویں صدی میں متنگ منی نے گرنتھ وردا ورشے میں کیا ہے۔

۲۔ متنگ منی سے پہلے ہندوستان میں راگ کا لفظ بھی نہیں تھا۔

۳۔ متنگ منی کے اشلوک کا مطلب وہ دھن جو سر اور ورن سے سجی ہو یعنی متنگ منی نے بھی راگ راگنیوں کی شکلیں نہیں لکھیں۔

۴۔ متنگ منی کے قول کے مطابق بھرت یا اس سے پہلے کسی گرنتھ کار نے راگوں کا ذکر نہیں کیا۔

۵۔ آٹھویں صدی کے سنگیت مکرند پرکاش میں راگ کو مرد اور راگنی کو عورت کا درجہ دیا گیا بارھویں صدی کے جے دیو نے گیت گوند گرنتھ میں راگ اور تال کا نام لکھا ہے۔

نٹ شاستر کے متعلق چند اقوال

ہندوستانی موسیقی کے مروجہ گرنتھ

بعض حضرات مروجہ موسیقی کی تاریخی حقیقت سے ناواقفیت کی بنا پر کہتے ہیں کہ مروجہ ہندوستانی موسیقی بھرت کے نائیہ شاستر کے اصول پر چل رہا ہے۔ ہمارے محقق گرنتھ کاروں نے نٹ شاستر کے متعلق جو بیان دیا ہے ان میں سے چند کے اقتباسات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ سنگیت کویوں کی ہندی رچنائیں نے لکھا ہے:۔

(۱) نائیہ شاستر ناٹک کا گرنتھ ہے۔

(۲) بھرت کے نائیہ شاستر میں راگ کا حال کہیں نہیں ہے۔

۲۔ سنگیت وشارد نے لکھا ہے:۔

(۱) نٹ شاستر ناٹک کا گرنتھ ہے۔

۳۔ سنگیت کلی میں لکھا ہے۔

(۱) بھرت کا نائیہ شاستر پوری طرح سمجھ میں نہیں آتا۔

۴۔ بھاتکھنڈے سمرتی انک میں سری کرشن رتنجنکر لکھتے ہیں:۔

(۱) دراصل یہ گرنتھ (نٹ شاستر) نائیہ کلا پر لکھا گیا ہے

۵۔ سنگیت کودی نے لکھا ہے:

(۱) جنتی گان کی نٹ شاستر میں بھرت نے اٹھارہ قسمیں مانی ہیں۔ یہ راگ گان سے پہلے تھا۔

(۲) راگ گان لگ بھگ چھٹی ساتویں صدی میں (بھرت کے بعد) شروع ہوا تھا۔

۶۔ پنڈت وشنو نارائن بھاتکھنڈے لکھتے ہیں۔

(۱) طالبانِ فن کو یہ دیکھ کر حیرت ہوگی کہ جن گرنتھوں کے میں نے نام لکھے ہیں ان میں بھرت کے نائیہ شاستر اور سارنگ دیو کا تذکرہ نہیں ہے۔ چنانچہ دونوں

گرنتھ جان بوجھ کر چھوڑ دیئے ہیں۔

(۲) میں ان کے احترام کی مخالفت نہیں کرتا۔ لیکن جہاں تک میں سمجھتا ہوں ان پرانے گرنتھوں کے سمجھنے میں جو مشکلات آتی ہیں انہیں دور کرنے کا کسی ودوان نے کوئی تسلی بخش راستہ نہیں نکالا۔

(۳) میں جانتا ہوں ان پر کچھ کتابیں لکھی ہیں لیکن میں ان سے مطمئن نہیں ہوں۔

(۴) میرا مطلب یہ نہیں کہ بھرت اور سارنگ دیو نے طالبانِ فن کو الجھانے کا خیال جان بوجھ کر کیا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ بالکل بے قصور تھے۔ لیکن ان کے گرنتھ اصول کسوٹی پر پورے نہیں اترتے۔ اس لئے ان دونوں گرنتھوں کو چھوڑ دینا ہی میں نے مناسب سمجھا ہے۔

(۵) یہ کہہ دینا ضروری ہوگا کہ جن لوگوں نے ان گرنتھوں کا کچھ بھی گیان حاصل کیا ہے وہ ان سے مطمئن نہیں ہوئے۔

(۶) اس لئے میں نے ان جھنجھٹ کی باتوں کو چھوڑ کر صرف وہی گرنتھ چنے ہیں جو آسان اور اصولی شکل سے مناسب ہیں (سنگیت پدھتیوں کا تلناتمک ادھین)

تبصرہ:- (۱) گرنتھ کاروں کا متفقہ فیصلہ ہے کہ نٹ شاستر سنگیت کا نہیں ناٹک کا گرنتھ ہے۔

(۲) جتنی گان کا راگ گان سے کوئی تعلق نہیں، یہ راگ گان سے پہلے تھا۔

(۳) راگ گان چھٹی ساتویں صدی میں شروع ہوا۔

(۴) محققین نٹ شاستر سے مطمئن نہیں۔ کیوں کہ وہ اصول کسوٹی پر پورا نہیں اترتا۔ اس لئے پنڈت بھات کھنڈے نے گرنتھوں کی لسٹ سے بھی الگ کر دیا۔

نٹ شاستر نے جو گانے لکھے ہیں ان کا ان کا رواج راگ گان سے پہلے تھا۔ آج کل مروج نہیں ہیں۔ اور آجکل راگ گان (راگوں کے گانے) مروج ہیں۔

سنگیت رتناکر کے متعلق چند اقوال

محقق گرنتھ کار اور سنگیت رتناکر

سنگیت رتناکر کے متعلق گرنتھ کاروں کے اقوال حسب ذیل ہیں:۔

۱۔ ٹھاکر نواب علی خاں معارف النغمات میں لکھتے ہیں :۔

(۱) افسوس ہے اس وقت ہندوستان میں ایک شخص بھی ایسا موجود نہیں جو رتناکر کو سمجھ سکتا یا ادا کر سکتا۔

(۲) یہاں تک کہ اس کے بعد جو گرنتھ لکھے گئے ان کے مصنفین نے بھی رتناکر کے مضمون کو بخوبی نہ سمجھا (معارف النغمات)

۲۔ سنگیت کلی کے مصنف نے لکھا ہے :۔

(۱) سارنگ دیو نے پرانے گرنتھوں کی نقل کی ہے اور اپنے ڈھنگ پر اس کو کسی نہ کسی طرح گرنتھوں سے جوڑ دیا ہے۔

(۲) یہی سبب ہے کہ رتناکر کے مطابق ایک راگ بھی آجکل پہچانا نہیں جا سکتا اور نہ پورے دیس میں کوئی اس کو پوری طرح سمجھ سکتا ہے۔

(۳) رتناکر کے مطابق ایک بھی راگ آج کل پہچانا نہیں جا سکتا۔

(سنگیت کلی)

۳۔ سنگیت کودی کے مصنف نے لکھا ہے :۔

(۱) رتناکر نے سینکڑوں قسم کے پربند لکھے ہیں، لیکن آج کل پربند کا رواج نہیں ہے۔ دھرپد۔ دھمار، خیال، ٹھمری وغیرہ رائج ہیں۔

(۲) رتناکر نے پرانی قسم کے دو گانے لکھے ہیں ۱۔ نی بند (جو سرتال میں ہو) ۲۔ انی بند (جو سرتال کی قیود سے آزاد ہو) یہ دونوں گانے راگ گان سے پہلے تھے (سنگیت کودی)

۴۔ کتاب ہندوستانی موسیقی کے مصنف نے لکھا ہے۔

(۱) موسیقی پر سب سے پہلی کتاب رتناکر بتائی جاتی ہے۔ جسے سارنگ دیو

پنڈت نے بارھویں صدی عیسوی میں تصنیف کیا تھا۔

(۲) جبکہ مسلمانوں کو ہندوستان میں آئے ہوئے چار صدیوں کے قریب زمانہ گزر چکا تھا اور شمالی ہند میں غوری سلاطین حکومت کر رہے تھے۔

(۳) مگر اس سے زیادہ حیرت کی بات یہ ہے کہ رتناکر کی موسیقی آج بھی دنیا میں کسی کی سمجھ میں نہیں آسکتی اور کہا نہیں جا سکتا کہ ہماری موجودہ موسیقی کو اس سے کہاں تک تعلق ہے۔ (ہندوستان کی موسیقی)

۵۔ سنگیت پدھتیوں کا تلناتمک ادھین کے مصنف نے لکھا ہے۔

(۱) ہم جانتے ہیں کہ رتناکر کے سب ہی راگ مورچھنا اور جاتیوں پر بنائے گئے ہیں جو کہ تب تک غلط ہی رہیں گے جب تک کہ ہم کو شدہ سروں کے متعلق پورا اطمینان نہ ہو جائے۔ اور جب تک شدہ سروں اور شرتی کے بارے میں کوئی ایک مت قائم نہ ہو جائے یہ گرنتھ فائدہ مند نہیں۔

(۲) اس لئے یہ کہتا ہوں کہ یہ دونوں گرنتھ (نت شاستر اور رتناکر) سیکھنے والے طالب علم کے مطلب کے نہیں ہیں۔ اس کے لئے ہیں جو کھوج کرنا چاہے۔ سنگیت پدھتیوں کا تلناتمک ادھین۔

۶۔ رسالہ سنگیت ستمبر ۱۹۵۶ء میں لکھا ہے۔

(۱) سارنگ دیو کے وقت میں خیال دھرپد وغیرہ گانوں کا رواج نہیں تھا۔

(۲) اس وقت پربند وستو روپک وغیرہ چیزیں گائی جاتی تھیں۔

(سنگیت ستمبر ۱۹۵۶ء)

گرنتھ کاروں کے اقوال پر تبصرہ:۔ پنڈت سارنگ دیو کے سنگیت رتناکر پر جو مستند گرنتھ کاروں نے بیان دیا ہے ان سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

۱۔ رتناکر ہندوستانی موسیقی کا سب سے پہلا گرنتھ ہے جو سارنگ دیو پنڈت کے بارہویں صدی عیسوی لکھا ہے۔

۲۔ سارنگ دیو پنڈت نے پرانے (مدیشی) گرنتھوں کی نقل کی ہے۔

۳۔ رتناکر کو سمجھنے والا آج کل کوئی نہیں ہے۔

۴۔ رتناکر کے بعد جو گرنتھ لکھے گئے انہوں نے بھی رتناکر کو نہیں سمجھا۔
۵۔ رتناکر نے پربند۔ وستو۔ روپک لکھے ہیں۔ جنکا آجکل رواج نہیں ہے۔
۶۔ رتناکر کے زمانہ تک خیال دھرپد نہیں تھے۔ یہ رتناکر کے بعد کی اختراعات ہیں۔
۷۔ آج کل خیال دھرپد رائج ہیں۔ رتناکر نے ان کا ذکر نہیں کیا۔
۸۔ رتناکر کے مطابق ایک راگ بھی آج کل رائج نہیں ہے۔
۹۔ رتناکر نے جو نی بند اورانی بند گانے لکھے ہیں وہ راگ گان سے پہلے رائج تھے۔ آج کل ان کا رواج نہیں ہے۔
۱۰۔ رتناکر کے زمانہ تک کوئی کلاسیکل گانا رائج نہیں ہوا تھا۔
۱۱۔ رتناکر سے چارسو برس بیشتر مسلمان ماہرین موسیقی ہندوستان میں آچکے تھے اور شمالی ہند میں غوری سلاطین حکومت کر رہے تھے۔
۱۲۔ رتناکر کے سروں میں جو اختلافات ہیں، جب تک ان کا صحیح فیصلہ نہ ہوجائے اس کے راگ قابل اعتماد نہیں۔
۱۳۔ رتناکر طالبانِ فن کے لئے مفید نہیں۔

تشریح: ہمارے مایہ ناز محققین اور گرنتھ کاروں نے سچائی کے ساتھ جو قدیم ہندوستانی موسیقی اور مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے سے بیشتر کی موسیقی پر جو اپنے تحقیقاتی بیان میں روشنی ڈالی ہے اس میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ مروجہ موجودہ ہندوستانی موسیقی ہند و مسلم اتحاد و اتفاق اور انکی پرخلوص محبت و اخلاص کے ساتھ کی گئی مشترکہ کوشش وجد و جہد کا مرہون منت ہے اور اب بھی یہ مشترکہ کوششوں کی بدولت بقا و ترقی حاصل کرسکتا ہے۔

انہوں نے ان قدامت پسند اور ملکی قومی منافرت پرست فنکاروں کو بھی تنبیہ کی ہے جو اس تاریخی حقیقت کو جانتے ہوئے دیدہ ودانستہ تاریخی حقیقتوں پر روشنی ڈالنے کی بجائے اُن پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں اور موجودہ مروجہ موسیقی ہند کو ویدک زمانہ سے بھی آگے سے جوڑنا چاہتے ہیں۔

آج سائنس کی اس ترقی کے دور میں جبکہ سربہ فلک مکانات سفر کو برق رفتار جہاز دیکھنے کو ٹیلی ویژن۔ فلم۔ بات کرنے کو ٹیلیفون، مراسلت کو ہوائی ڈاک اور

تار کی سہولتیں حاصل ہیں۔ تو کیا کوئی پسند کرے گا یا کسی کا دل چاہے گا کہ ہزاروں برس پہلے کے انسان کی طرح وہ غاروں میں رہے اور جانوروں کی طرح شکار کرکے کچا گوشت کھائے اور ایک ہی جگہ ساری زندگی گزار دے اور وہیں مر جائے۔ کوئی ایسا ہرگز نہ چاہے گا اسلئے ہمارے فنکاروں کو چاہئے کہ وہ اس کی بقا و ترقی کے اسباب پیدا کریں اور اپنی جدت و ذہانت سے اس کو آگے بڑھانے کی کوشش کریں تاکہ یہ فن اور زیادہ عروج و کمال حاصل کرے مگر یہ اس کھوج میں اپنا قیمتی وقت ضائع کر رہے ہیں کہ پہلے سر بنائے گئے یا شرتیاں۔ اور یہ ایسی ہی کھوج ہے کہ پہلے مرغی پیدا ہوئی یا انڈا۔ یا یہ ایسی ہی مثال ہے کہ کوئی تو چھکڑے سے ترقی کرتا ہوا ہوائی جہاز تک پہنچ گیا اور کوئی ابھی تک اسی کھوج میں لگا ہوا ہے کہ سب سے پہلے جو چھکڑا بنا تھا اُس کے پہیے شیشم کے تھے یا آبنوس کے۔

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ دنیا میں اسی ملک و قوم اور اسی علم و فن کے ماہرین نے ترقی حاصل کی ہے جو دریا کے پانی کے بہاؤ کی طرح نہ کبھی ٹھہرے اور نہ کبھی ایک لمحہ کے لئے بھی پیچھے کی طرف مڑے۔ اور انہوں نے ہر آن اگلی منزل کی طرف سفر جاری رکھا اس لئے ہمارے محققین کا یہ قول حق بجانب ہے کہ قدیم ہندوستانی موسیقی کی مروجہ موسیقی کی موجودگی میں کھوج کرنا بالکل بے کار اور وقت ضائع کرنا ہے۔

پرانے گرنتھوں کے متعلق محقق گرنتھ کاروں کے اقوال

مروجہ گرنتھوں پر اقوال

مروجہ گرنتھ پنڈت وشنو نارائن بھات کھنڈے: بھات کھنڈے سنگیت شاستر حصہ دوم میں لکھتے ہیں:۔

۱۔ سام وید کے زمانہ میں سنگیت کی کیا صورت تھی۔ یہ میں نہیں بتا سکوں گا کیونکہ یہ بتانے والا مجھے آج تک کوئی نہیں ملا۔

۲۔ سروں کے مقام سبھی گرنتھ کاروں کے مت سے یکساں نہیں ہیں۔

۳۔ بھرت کے ۔۔۔ کا تعین کرنے کا کام ہم اپنے ذمہ نہیں لیں گے۔ اس سے مشکلات پیدا ہونگی ۔ ۔

۴ کیونکہ کسی نے لکھا ہے کہ بھرت تیسری صدی عیسوی میں ہوا تھا۔ مگر اسوقت راگ کا لفظ بھی نہیں تھا۔

۵۔ دوسری طرف کالی ناتھ کی ٹیکا میں راگ سروپ کا بیان ہے اور وہ بھرت کا حوالہ دیتا ہے۔

۶۔ پھر یہ بھرت پہلے بھرت سے الگ ہونا چاہئے۔ یا یہ کہا جا سکتا ہے کہ بھرت خاندان یا گوت کا نام ہے۔

۷۔ نارد شکشا میں گرام کا خاص طور سے ذکر ہے۔ پھر یہ کونسا نارد ہے اور کب ہوا ہے۔ یہ سوال پیدا ہوں گے ان الجھنوں کی وجہ سے ہم کن نتیجوں پر پہنچ سکیں گے۔

۸۔ اس لئے میرے خیال میں بھی مناسب ہے کہ جہاں اس طرح کے سوال پیدا ہوں ان کو ودوانوں کے قول پر ہی چھوڑ دیں۔ ہم کو بہروپیہ پن کا دعوی نہیں کرنا چاہئے۔

۹۔ ہمیں مشرقی سر کے متعلق واقفیت چاہئے۔ مگر اس میں بھی ان کی پنڈتائی کے لفظ ہی ہمارے لئے مفید نہ ہوں گے۔

۱۰۔ رتناکر کی ٹیکا کو دیکھو تو دشوا کس ۔ متنگ ۔ نرد ۔ بھرت ۔ کوہل وغیرہ کے مضامین ملیں گے۔ اگر ان کو گہری نظر سے دیکھو تو ساری پنڈتائی بیکار ثابت ہو گی۔

۱۱۔ مشرقی سر کے بھید پر بھید لکھنے کا جو طریقہ سنسکرت گرنتھوں نے اختیار کیا ہے اسے دیکھ کر ہنسی آتی ہے۔ اس وقت وہ چل گیا اب زمانہ دوسرا آ گیا ہے اب ان کی سوکھی بے کار باتوں کو عزت کی نظر سے نہیں دیکھیں گے۔

۱۲۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہی نہیں مان لینا چاہیے کہ یہ چمکدار پاگل پن پہلے ہی تھا اور اس وقت نہیں ہے۔

۱۳۔ میرا خیال یہ ہے کہ ان پرانے گرنتھ کاروں کے سامنے پہلے ۲۲ شرتیاں قائم کرنا پھر ان پر سُروں کے مقام قائم کرنے کا موقعہ کبھی نہیں آیا۔ تب جیسا جو کچھ سمجھ پڑا وہ اس نے لکھ دیا۔

۱۴۔ کسی کسی نے اپنی پنڈتائی میں آ کر خاص چیزوں کا ہی گول مال کر دیا۔

۱۵۔ ان پرانے پنڈتوں سے متاثر ہو کر ہی ہمارے ودوان کہیں کہیں ان پرانی لکھائیوں سے نئے نئے معنے نکالتے ہوئے پائے جاتے ہیں۔

۱۶۔ مگر یہ کسی نے ثابت نہیں کیا کہ پرانے روپ بدل سات سروں کے مقام کون سے ہیں اور اس پر سام گائکوں کو بھی کچھ کہتے ہوئے نہیں بنتا۔

۱۷۔ مگر نقد کاروں کا رونا ہمارے لئے کبھی مفید نہیں ہوگا۔ ہمیں گرنتھ کاروں کی برائی کرنا منظور نہیں۔ مگر ان کی تعریف کرنا بھی مشکل ہے۔

۱۸۔ ہمیں اتنا کہنے پر اطمینان نہ ہوگا کہ بکرا چلایا تو اس سے ان ودوانوں نے گندھار کو ڈھونڈ لیا یا فلاں جانور سے فلاں سر نکلا یا فلاں سر کا فلاں رنگ ہے وغیرہ۔

۱۹۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ ایسا کہنے والے اب بھی ملتے ہیں جو کہتے ہیں کہ ان باتوں میں بڑی گہرائی ہے۔ ہمارے گرنتھ کار پاگل نہیں تھے۔

۲۰۔ لیکن جب تک یہ چھپا ہوا راز ان کہنے والوں کے کہنے کے مطابق ثابت اور ظاہر نہیں ہوتا۔ جب تک چاہے گرنتھ لکھنے والوں کو پاگل نہ کہا جائے، مگر ان پر یقین رکھنے والے ضرور پاگل کہے جا سکتے ہیں۔

(بھات کھنڈے سنگیت شاستر حصہ دوئم)

پنڈت وشنو نارائن بھات کھنڈے صاحب کا یہ مضمون بہت بڑا ہے اس میں سے ہم نے ایسے ٹکڑے چن لئے ہیں جن سے پورے مضمون پر روشنی پڑتی ہے۔ اس لئے اس مضمون پر ہم تبصرے کی ضرورت نہیں سمجھتے۔

٭

چند مروجہ گرنتھ اور ان کی تاریخ

نمبر شمار	نام گرنتھ	سنہ	نمبر شمار	نام گرنتھ	سنہ
۱	سنگیت رتناکر	سنہ ۱۲۲۵ء	۱۹	سنگیت سدھار	سنہ ۱۷۰۰ء
۲	سارنگ دھر پدھتی	سنہ ۱۳۰۰ء	۲۰	سنگیت چودرمنی	سنہ ۱۷۰۰ء
۳	سنگیت سار	سنہ ۱۳۲۰ء	۲۱	سنگیت درپن	سنہ ۱۷۰۰ء
۴	بھرت سنگرہ	سنہ ۱۴۰۰ء	۲۲	ہردے کوتک	سنہ ۱۷۰۰ء
۵	تال دیپکا	سنہ ۱۴۴۶ء	۲۳	ہردے پرکاش	سنہ ۱۷۰۰ء
۶	سنگیت چنتامنی	شروع سنہ ۱۵۰۰ء	۲۴	سنگیت سردائے درشنی	سنہ ۱۷۰۴ء
۷	رتنا کلادھی نامک	بیچ سنہ ۱۵۰۰ء	۲۵	ہردے پرکاش	سنہ ۱۷۰۰ء
۸	مان کتوہل	سنہ ۱۴۸۶ء	۲۶	شیو تتو رتناکر	آخر سنہ ۱۷۰۰ء
۹	راگ مالا	سنہ ۱۶۰۰ء	۲۷	سنگیت پاریجات	آخر سنہ ۱۷۰۰ء
۱۰	سنگیت سارامرت	سنہ ۱۶۲۵ء	۲۸	سنگیت چندر	آخر سنہ ۱۷۰۰ء
۱۱	سنگیت سردھر	سنہ ۱۶۰۰ء	۲۹	سنگیت مکرند	آخر سنہ ۱۷۰۰ء
۱۲	سنگیت سوربہ اودے	سنہ ۱۶۰۰ء	۳۰	راگ تت دلودہ	آخر سنہ ۱۷۰۰ء
۱۳	بھرت شاستر گرنتھ	سنہ ۱۶۰۰ء	۳۱	نورس نامہ	سنہ ۹۹۹ھ
۱۴	سرمل کلادھی	سنہ ۱۶۰۰ء	۳۲	معدن سنر	سنہ ۱۰۱۲ھ
۱۵	گرنتھ راگ مالا	سنہ ۱۶۰۰ء	۳۳	راگ درپن	سنہ ۱۷۶۰ء
۱۶	راگ منجری	سنہ ۱۶۰۰ء	۳۴	اصول نغمات	سنہ ۱۸۱۲ء
۱۷	راگ دلودہ	سنہ ۱۶۰۸ء	۳۵	الذہب جلاس	عہد شاہجہاں
۱۸	سنگیت چندریکا	شروع سنہ ۱۶۰۰ء	۳۶	نغمات آصفی	سنہ ۱۸۱۳ء

ان مذکرہ بالا تمام ہندوستانی مروجہ موسیقی کے مشہور اور مایہ ناز گرنتھوں

کی تاریخ اشاعت خود ہی اس بات کی شاہد ہے کہ تمام گرنتھ مسلم سلاطین کے دورِ حکومت میں لکھے گئے ہیں اور یہ سب اس دور کی یادگار ہیں۔ اس لئے یہ کہنا بالکل غلط اور بے بنیاد ہے کہ مسلم دورِ حکومت میں موسیقی کی اشاعت بند کر دی گئی۔ یا یہ کہنا کہ موسیقی کی گردن مرغی کی گردن کی طرح مروڑ دی گئی بہت بڑی حق تلفی اور بے انصافی ہے کیونکہ موجودہ موسیقی کا علمی عملی تمام مایہ ناز سرمایہ اسی دور کے ہندو مسلم اتحاد و اتفاق اور مشترکہ کوششوں کا مرہونِ منت ہے۔

کرناٹکی موسیقی کی حقیقت

بعض حضرات یہ کہتے ہیں کہ شمالی ہند کی موسیقی پر ہی صرف مسلمانوں کی موسیقی کا اثر پڑا ہے۔ لیکن جنوبی ہند کی موسیقی یا دکھشن پر مسلمانوں کی موسیقی کا کوئی اثر نہیں پڑا ہے اس لئے دراصل ہندوستان کی قدیم اور پرانی موسیقی کرناٹکی سنگیت ہے۔

اس لئے ہم مناسب سمجھتے ہیں کہ اپنے محققین اور مستند گرنتھ کاروں کے اقوال کی روشنی میں کچھ کرناٹکی موسیقی کی تاریخی حقیقت پر بھی روشنی ڈالی جائے۔

کرناٹکی موسیقی کے متعلق محققین کی رائے

دکھشنی موسیقی:۔ پروفیسر سمبا مورتی رشعبۂ موسیقی یونیورسٹی مدراس) ایم اے لکھتے ہیں:۔

۱۔ ہندوستان ایک برِصغیر ہے اور یہ امر اسکی عظمت کے عین مطابق ہے کہ یہاں شمالی موسیقی اور جنوبی موسیقی کے دو جداگانہ طریقوں کا ارتقا ہوا۔ جنہیں ہم ہندوستانی موسیقی اور کرناٹکی موسیقی کہتے ہیں۔

۲۔ مگر ان دونوں ذیلی نظاموں کا چشمہ ایک ہے۔

۳۔ مگر یہ ایک بڑی دلچسپ حقیقت ہے کہ اس طرح دو ذیلی نظاموں میں

تقسیم ہو جانے کے باوجود صدیوں تک موسیقی دانوں کی زبان پر کرناٹکی سنگیت اور ہندوستانی سنگیت کا نام نہیں صرف سنگیت کا نام رہا۔

۴۔ وہ پہلا موسیقی داں جس نے ان دو جداگانہ دبستانوں کا ذکر کیا ہے۔ ہری پال دیو (۱۳۱۲ء یا ۱۳۰۹ء) ہے جس کی تصنیف سدھاکر میں ہم ہندوستانی موسیقی اور کرناٹکی موسیقی کا ذکر پاتے ہیں۔

۵۔ جنوبی ہند نے بڑے بڑے موسیقی کے ناظم اور دلکش کار یا اہلِ کمال پیدا کئے۔

۶۔ پندرھویں صدی کے ناظمین یا ہرندرداس جن کا دور ۱۴۸۴ء سے ۱۵۶۴ء تک تھا اور چھیت رچنا جو سترہویں صدی میں ہوئے اور تیاگ راجہ جو ۱۷۶۷ء میں پیدا ہوئے اور ۱۸۴۷ء میں فوت ہوئے۔ یہ سب بڑے ناظمین گزرے ہیں۔ جنہوں نے نہ صرف تعداد کے اعتبار سے ان گنت نغمے تخلیق کیے ہیں۔ بلکہ معیار کو بھی اتنا بلند کیا کہ نغموں میں ترتیب و نظم کا فن ان کے شاہکاروں میں اپنے شباب پر نظر آتا ہے۔

(آجکل موسیقی نمبر ۱۹۵۶ء)

تبصرہ: پروفیسر سمبھامورتی نے صاف طور پر اس کا اظہار کیا ہے کہ برصغیر کی وجہ سے ہندوستانی اور کرناٹکی موسیقی کہلائی گئی ورنہ دونوں کا چشمہ ایک۔

پروفیسر صاحب نے وہاں کے ماہرین فن کے حالات میں خود اس بات کی تصدیق کردی ہے کہ ان کی تاریخ ۱۴۸۴ء سے شروع ہوتی ہے اس سے پہلے علاؤالدین خلجی ۱۲۹۵ء سے ۱۳۱۶ء نے دیوگری کو فتح کر لیا تھا اور ۱۳۲۶ء میں محمد تغلق نے دیوگری کو راجدھانی بنا لیا تھا اور بہت ماہرین موسیقی وہاں پہنچ چکے تھے اور ان کا اثر وہاں کی موسیقی پر پڑ چکا تھا۔

-:-

کرناٹکی موسیقی کے مشہور گرنتھ

نمبر شمار	نام گرنتھ	نام مصنف	سن	نمبر شمار	نام گرنتھ	نام مصنف	سن
۱	شرمیل کلانذھی	راماتیا	۱۵۵۰ء	۵	سنگیت سدھاکر	رگھوناتھ نائیک	ابتدا ۱۷۰۰ء
۲	راگ دیبودھ	سوم ناتھ	۱۶۰۹ء	۶	سنگرہ چڑامنی	گوبندا اچاریہ	۱۸۰۰ء
۳	سنگیت سارامرت	تلج مہاراج	۱۶۳۹ء	۷	سنگیت سمپردائے پردرشنی	سبھارامادیکشتر	۱۹۱۴ء
۴	چترڈنڈی پرکاش	وینکٹ مکھی	۱۶۳۵ء	۸	اے ایم چناسوامی مدلیر کی تصنیف		۱۸۹۲ء

پروفیسر سمبامورتی صاحب نے ان متذکرہ بالا جن کرناٹکی گرنتھوں کا نام دیا ہے ان کی تاریخ ۱۵۵۰ء سے شروع ہوتی ہے اور ان کی تاریخ خود اس بات کی شاہد ہے کہ یہ ہندوستانی گرنتھوں کے بعد لکھے گئے اور ہندوستانی گرنتھوں سے ماخوذ ہیں۔

دوسرے یہ گرنتھ مغلیہ دور کی یادگار ہیں جبکہ ہندوستانی موسیقی کی دھاریں ملک کے چاروں طرف پہنچ رہی تھیں۔ اس لئے اتر بھارت کے ماہرین فن کا یہ قول حق بجانب معلوم ہوتا ہے کہ کرناٹکی موسیقی کے تمام گرنتھ اتر بھارت کے گرنتھوں کے بعد لکھے گئے ہیں۔ اس لئے یہ سب اتر بھارت کے گرنتھوں سے ماخوذ ہیں اس لئے جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہندوستان کی اصلی اور قدیم موسیقی کرناٹکی موسیقی ہے وہ صرف خوش فہمی میں مبتلا ہیں ان کو ان تاریخی حقیقتوں پر پردہ نہ ڈالنا چاہئے۔

کرناٹکی موسیقی پر محقق گرنتھ کاروں کی رائے

کرناٹکی سنگیت:۔ پنڈت بھات کھنڈے (سنگیت پدھتیوں کا تلناتمک ادھین) میں لکھتے ہیں۔

۱۔ دکشنی سنگیت کاروں کا یہ کہنا ہے کہ انہوں نے اپنی سنگیت پدھتی کو پراچین گرنتھوں سے اصلی روپ میں ملا رکھا ہے۔

۲۔ میں نہیں سمجھتا کہ وہ کس طرح دعوی کرتے ہیں کہ ہم بھی سارنگ دیو کا سنگیت گاتے ہیں۔

۳۔ کیونکہ مجھے یہ یقین ہے کہ ان کے سنگیت کی مسلسل تاریخ تین یا چار صدی کی ہی ہے۔

۴۔ سنگیت رتناکر کے اوپر کالی ناتھ کے تبصرے کو چھوڑ کر ہمارے پاس کوئی بھی ایسا دوسرا گرنتھ نہیں ہے جس کے ذریعہ ہم رتناکر اور سر میل کلاندھی کے بیچ کے زمانہ کے سنگیت کے بارے میں کچھ جان سکیں۔ اس لئے اس زمانہ کے متعلق کچھ ٹھیک طرح نہیں کہا جا سکتا۔

۵۔ وینکٹ مکھی کا قول ہے کہ دکشن میں بارہ سروں کی پدھتی کو پورے روپ سے انہوں نے ہی ظاہر روپ سے رواج دیا ہے۔

۶۔ ان کا یہ بھی دعوی ہے کہ راگوں کی پیدائش کے لئے بہتر میل ٹھاٹھ کی اختراع کرنے والے بھی وہی ہیں۔ (سنگیت پدھتیوں کا تلناتمک ادھین)

تبصرہ:۔ پنڈت بھات کھنڈے صاحب نے ان چند جملوں میں اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ کرناٹکی سنگیت کی عمر تین چار سو سال سے زیادہ کی نہیں۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ قدیم موسیقی اور ویدکال کی موسیقی کا تو ذکر ہی کیا ہے بلکہ سنگیت رتناکر (جو ۱۲۱۰ء سے ۱۲۴۷ء تک لکھا گیا) اور میل کلاندھی (جو ۱۶۱۰ء میں لکھا گیا) کے بیچ کے زمانہ کا بھی کرناٹکی کی سنگیت کا کوئی گرنتھ نہیں ہے۔

پنڈت بھات کھنڈے نے وینکٹ مکھی کے گرنتھ چتر ڈنڈی پرکاش پر تبصرہ کرتے ہوئے وینکٹ مکھی کے ہی قول سے یہ بھی ثابت کر دیا ہے کہ خود وینکٹ مکھی کا یہ دعوی ہے کہ وینکٹ مکھی سے پہلے دکشن میں نہ بارہ سروں کا اصول تھا اور نہ ٹھاٹھوں کا رواج تھا۔

آگے چل کر پنڈت بھات کھنڈے صاحب پنڈت سومناتھ کے گرنتھ راگ وبودھ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

۱۔ کتاب کو دھیان سے دیکھنے پر طالبانِ فن یہ بات آسانی سے معلوم کر سکیں گے
کہ مصنف (سوم ناتھ) اپنی عمر کے کسی زمانہ میں اتر بھارت کے سنگیت کلا کاروں کی
صحبت میں رہا ہوگا۔ سوم ناتھ کے شدھ اور وکرت سروں کو دیکھنے سے یہ صاف
ظاہر ہو جائے گا۔

۲۔ راگوں کے نام اور ان کے اصول اس بات کی پختگی اور بھی کر دیں گے کہ
راگوں کے حال میں طالبانِ فن حسینی۔ نوروز۔ زلیف۔ عراق۔ اور فارسی کے کچھ
راگوں کو صاف طور سے پائیں گے (سنگیت پدھتیوں کا تلناتمک ادھین)

پنڈت بھات کھنڈے نے ان چند متذکرہ بالا جملوں سے یہ صاف
تبصرہ ۵:- ظاہر ہے کہ دکھشن کے گرنتھ کاروں نے دکھشنی سنگیت کے گرنتھ
بھی ہندوستان کے ماہرین فن کی صحبت کے اثر سے لکھے ہیں۔
اور ان گرنتھوں میں عربی عجمی موسیقی کے راگوں کا اصلی ناموں کے ساتھ ہونا
اس بات کا کھلا ثبوت ہے کہ جس طرح ہندوستانی مروجہ موسیقی عربی عجمی موسیقی سے
ماخوذ ہے اسی طرح کرناٹکی موسیقی بھی اس کے اثر سے خالی نہیں ہے۔

کرناٹکی گانا عربی آہنگ معلوم ہوتا ہے:- مولانا نیاز فتحپوری ہندوستانی کلچر میں مسلمانوں کا حصہ
میں لکھتے ہیں۔

۱۔ مسلمانوں نے یہاں (ہندوستان) کی موسیقی پر دو مختلف سمتوں سے دو
مختلف اثر ڈالے سب سے پہلا اثر جنوبی ہند میں ساحل مالابار پر پڑا۔ جہاں بسلسلہ
تجارت بہت سے عربی خاندان آباد ہو گئے تھے اور اب بھی آباد ہیں۔

۲۔ یہ جماعت یہاں آکر مقامی ہندوؤں سے اس قدر گھل مل گئی کہ اگر
انہیں ہندو کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

۳۔ اور ان کی موسیقی کا جنوبی ہند کی موسیقی پر اتنا گہرا اثر پڑا کہ کرناٹک
گانوں کا انداز اپنے لب و لہجہ کے لحاظ سے بالکل عربی آہنگ معلوم ہوتا ہے۔
(نئی دنیا ۱۵ر اکتوبر ۱۹۵۹ء)

اسی طرح اور بہت سے محققین اور مصنفین نے بھی اس حقیقت کا اظہار کیا ہے

کہ جس طرح مروجہ موسیقی ہند عربی عجمی موسیقی سے متاثر ہے اسی طرح کرناٹکی موسیقی بھی اس کی مرہون منت ہے۔

کرناٹکی موسیقی کے ٹھاٹھ یا میل پدھتی پر محققین کی رائے

دکھشن کے بہتر میل:- اس سوال کے جواب میں کیا دس ٹھاٹھوں والی پدھتی دکھشن کے بہتر میل کرناٹوں کی پدھتی سے لی گئی ہے؟ اس کے جواب میں اچاریہ برہسپتی رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۰ء میں لکھتے ہیں۔

۱۔ حقیقت میں یہ پدھتی غیر ملکی ہے۔

۲۔ ایران میں اسے اصول مقام کیا جاتا ہے۔

۳۔ لوچن نے مقام کا ترجمہ کر کے سنستھان یا سنستھتی پدھتی میں راگوں کا ورگیکرن (تقسیم) کیا۔

۴۔ ان کے بعد کاروں میں اسے "ٹھاٹھ" کہا گیا۔

۵۔ چودھویں صدی عیسوی میں ٹھاٹھ ان سے دکھشن پہنچا اور میل کہلایا۔

۶۔ بہتر میل کرناٹوں (جو دکھشن میں بہتر میل کے نام سے مشہور ہیں) کی پیدائش کی حقیقت غیر ملکی مقام پدھتی میں ہے۔

۷۔ انیسویں صدی عیسوی کے ایک اردو گرنتھ میں دسوں ٹھاٹھوں کے نقشے اور ان سے وابستہ راگوں کے نام دئے گئے ہیں۔

تبصرہ:- برہسپتی صاحب نے ان چند جملوں میں اس حقیقت پر روشنی ڈالی ہے کہ ہندوستان کی ٹھاٹھ پدھتی اور دکھشن کی میل پدھتی دونوں ایک ہی اصول کی پابند ہیں اسی کو ہندوستان میں ٹھاٹھ اور دکھشن میں میل کہا گیا۔

برہسپتی صاحب نے یہ بھی صاف طور سے ظاہر کر دیا کہ یہ پدھتی غیر ملکی ہے یعنی ایران سے ہندوستان میں آئی ہے اور ایرانی موسیقی میں اس کو مقام پدھتی کہتے ہیں۔

رسالہ سنگیت فروری ۱۹۶۶ء میں حضرت امیر خسروؒ کے حال میں برہسپتی صاحب نے ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ:-

اصول مقام ایران کے لئے بھی بیرونی ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ہندوستان کے لئے گو وہ ایران کی دین ہے۔

اس جملے میں برہسپتی صاحب نے اس حقیقت کا انکشاف فرمایا ہے کہ ایران میں یہ عرب سے آیا ہے کیونکہ "اصول مقام" عربی موسیقی کا اصول ہے جس پر عربی موسیقی کی بنیاد رکھی گئی ہے۔

مسلمان ماہرینِ فن کی ہندوستان میں آمد کے متعلق چند اقوال

مسلمان ماہرینِ موسیقی:- کی ہندوستان میں آمد کے متعلق محققین گرنتھکاروں کے اقوال حسبِ ذیل ہیں۔

ہند میں عربی ماہرینِ موسیقی کی آمد:- (رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۰ء میں) (خیال کا دلی گھرانا) کے عنوان سے ایک مضمون میں پروفیسر بی لال گپت لکھتے ہیں۔

۱۔ جب محمد بن قاسم نے (۹۲ھ مطابق ۷۱۲ء) بھارت پر قبضہ کیا جو اپنے ساتھ ماہرینِ موسیقی بھی لایا تھا۔

۲۔ قاسم کے لوٹ جانے کے بعد یہ ماہرینِ موسیقی بھارت میں رہ گئے۔

(رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۰ء)

موسیقی میں ردوبدل:- پروفیسر وسنت لکھتے ہیں۔ ۱۔ مسلمانوں کا بھارت میں آنا گیارھویں صدی میں ہوا۔

اس زمانے میں بھارتیہ سنگیت میں ردوبدل ہوا۔ (سنگیت وشارد)

(پروفیسر وسنت صاحب نے دراصل یہ تاریخ محمود غزنوی کی لکھی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ مسلمان ہندوستان میں محمد بن قاسم سے بھی بہت پہلے آچکے تھے جیسا تاریخ سے ثابت ہے)

سندھ میں سب سے پہلے مسلمانوں کی آمد:- مکمل تاریخ اسلام میں مفتی شوکت علی فہمی نے لکھا ہے۔

۱۔ ہندوستانی اور یورپین مورخین ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ہندوستان میں مسلمان سب سے پہلے فاتح سندھ محمد بن قاسم کے ساتھ ۹۶ھ (۷۱۲ء) میں آئے تھے۔

۲۔ لیکن اس سے بالکل مختلف ہے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ مسلمان محمد بن قاسم سے بہت پہلے حضرت رسول صلی اللہ علیہ وسلم کے زمانہ حیات میں ہندوستان آچکے تھے اور اس ملک میں آباد ہو چکے تھے (مکمل تاریخ اسلام)

عربی ماہرینِ موسیقی میراثی:۔ یہ تاریخی حقیقت ہے کہ عربی موسیقی اور اس کے اصول و قواعد حضرت امیر خسروؒ سے تقریباً چار سو برس پہلے ان عربی ماہرین موسیقی کے ساتھ ہندوستان میں آچکے تھے جو آج تک اپنے اسی عربی لقب میراثی کے نام سے پکارے جاتے ہیں۔

میراثی عربی قریشی ہیں:۔ میراثی جن میں فن موسیقی ورثہ کے طور پر سینے بسینے نسل در نسل آج تک چلا آرہا ہے وہ عربی قریشی ہونے کا ثبوت (۱) تاریخ القریش (۲) تاریخ آئینہ قریش (۳) تاریخ میریہ (۴) تاریخ ردِ الزام وغیرہ نے مدلل دلائل کے ساتھ پیش کیا ہے۔

حضرت امیر فخر بن عمرؓ عربی قریشی:۔ حضرت فخر بن عمرؓ حسن کا شجرۂ نسب حضرت میر عکاشہؓ بن محصن قریشی اسدی صحابہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم سے وابستہ ہے جو محمد بن قاسم کے ساتھ ۹۶ھ مطابق ۷۱۲ء میں سندھ میں آئے۔ جس کو تقسیم وراثت کا عہدہ اور ابوالاصلاح (درستی کرنے والا باپ) کا خطاب دیا گیا۔ اور تقسیم وراثت کے عہدے کے باعث ان کو اور ان کی اولاد کو میراثی کہا گیا۔ (تاریخ القریش)

اسی طرح اس قوم میراثی کے عربی قریشی ہونے کی تصدیق بہت سے محققین مصنفین نے اپنے اپنے تحقیقاتی بیان میں کی ہے اور گورنمنٹ آف انڈیا کی سرکاری تحقیقاتی رپورٹوں سے بھی اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے جیسا تاریخ القریش نے لکھا ہے۔

سر ڈنزل ایبٹسن صاحب بہادر کے سی ایس آئی لفٹنٹ گورنر پنجاب پنجاب

رپورٹ پنجاب کاسٹس بزبان انگلش کے صفحہ ۲۸۹ پر لکھتے ہیں:۔

MIRASI IS THE MUSALMAN AND ARBIC NAME.

۱۔ میراثی تمام کے تمام مسلمان ہیں اور ان کا نام ہے عربی الاصل۔

سر میکلیگن سابق گورنر پنجاب:۔ اپنی رپورٹ بزبان انگریزی میں لکھتے ہیں۔

MIRASI IS THE MUSALMAN AND ARBIC NAME OF THE CAST.

میراثی تمام مسلمان ہیں اور یہ نام ہے عربی اس ذات کا۔

مسٹر ایچ۔ اے روز صاحب بہادر:۔ نے اگلاسری آف دی پنجاب جلد سوئم میں میراثی لفظ کی تشریح میں لکھا ہے: میراثی عربی لفظ ہے جس کے معنی ورثہ ہے:

MIRASI GENIALO GIST ARBIC MIRAS.

اگلاسری آف دی پنجاب:۔ جلد سوئم کے صفحہ ۱۰۱ پر مسٹر ایچ۔ اے۔ روز صاحب لفظ میر کی تشریح کرتے ہوئے لفظ میر کے متعلق لکھتے ہیں:۔

MIR A CHIF TITAL GIVE TO SAYYAD AND ALSO MIRASIS.

میر ایک بہت بڑا خطاب ہے جو سیدوں اور تمام میراثیوں کو دیا جاتا ہے۔

لفظ میر پیر:۔ کی تشریح میں تاریخ آئینہ قریش کے مصنف ابوالبیان مولانا شہزادہ آزاد سمبڑیالوی لکھتے ہیں۔

میراثیوں کو میر اور صوفیائے کرام کو پیر کہتے ہیں اور چونکہ میراثیوں کے مورث اعلیٰ حضرت امیر فخر بن عمر عربی قریشی ۱۲؁ھ میں محمد بن قاسم کے عہد میں ہندوستان آئے اور ان کے بعد حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری اور دیگر صوفیائے عظام ہند میں آئے اس لئے لفظ میر لفظ پیر سے پہلے بولا جانے لگا۔

قوم میر منگ کی حقیقت:۔ لفظ میر منگ کی تشریح میں تاریخ القریش نے لکھا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ میراثی صحیح نسب عربی قریشی ہیں اس لئے میر عالم، میرزادہ میر صاحب اور میرجی کے اعلیٰ القابوں سے اس قوم کے افراد کو آج تک پکارا جاتا ہے۔ اس قوم نے ہندوستان میں تبلیغ کے فرائض بھی انجام دیئے ہیں، جسکی زندہ مثال یہ ہے کہ آج تک ایک قوم میر منگ (میراثیوں سے مانگنے والے) کے نام سے موجود ہے۔ یہ قوم راجپوت نسل سے ہے۔ جب یہ قوم میراثیوں کی تبلیغ سے مشرف با اسلام ہوئی تو اس قوم نے اس سعادت کو حاصل ہونے کے صلے میں اپنے حسنِ عقیدت سے ان کی خدمت کرنا اپنا فرض اولیں سمجھ لیا اور صرف ان سے مانگ کر کھانا اپنا شعار سمجھ لیا۔ اور اس کام کو اپنی سعادت اور ان کی عنایت کا بدلا سمجھ کر اپنا نصب العین اور دستور العمل بنا لیا اور آج تک اس پوری قوم کے لوگ اپنے اس عقیدے پر قائم ہیں۔ کہ کوئی کام یا پیشہ نہیں کرتے اور سوائے میراثیوں کے کسی دوسری قوم سے ایک پیسہ بھی نہیں لیتے۔ ان لوگوں کو میراثیوں کے شجرہ نسب زبانی حفظ ہوتے ہیں جن کو یہ بیاہ شادیوں کے موقعوں پر پڑھتے ہیں اور غریب سے غریب میراثی بھی اپنی حیثیت سے زیادہ ان کو انعام واکرام دینا اور ان کی ضروریات زندگی کو پورا کرنا اپنا فرض اولیں سمجھتا ہے اور یہ آج تک اپنے اسی قدیمی میر منگ نام سے پکارے جاتے ہیں اور اپنے اس کام کو باعث فخر وعزت سمجھتے ہیں۔ (تاریخ القریش)

ایک چشم دید واقعہ:۔ ۱۹۳۶ء میں جب والد صاحب قبلہ (شمس موسیقی غلام محمد خاں المعروف استاد چمن خاں صاحب (موجد سُر ساگر) لعارضۂ فالج بیمار ہو کر علاج کے لئے دہلی آکر مقیم ہو گئے تو میر منگ قوم کا ایک شخص خدمت میں حاضر ہوا۔ اس کا فنکاروں کے ساتھ حسن عقیدہ یہ تھا کہ جس بڑے فنکار کے پاس جاتا تو بجائے سواری کے پیدل سفر کرتا تھا اس لئے لوگوں نے اس کا پیدل خاں ہی نام رکھ دیا تھا۔

پیدل خاں نے بتایا تھا کہ کلکتہ سے پیدل سفر کر کے خانصاحب کے دیدار کرنے آیا ہوں۔

والد صاحب قبلہ نے ہم کو ان کی اچھی طرح خاطر مدارات کرنے کا حکم دیا۔ پیدل خاں

بہت اچھا گاتے تھے۔ ایک دن انہوں نے والد صاحب قبلہ کو اپنا گانا سنایا ہم انکا گانا سن کر بہت خوش ہوئے اور ہم نے ان سے کہا کہ بھائی بیدل خاں آپ بہت اچھا گاتے ہیں پھر آپ میوزک کانفرنسوں اور ریڈیو وغیرہ میں کیوں نہیں گاتے تاکہ تمکو معقول آمدنی ہونے لگے اور تمہارے اور تمہارے بال بچوں کے لیے اچھی سہولیت پیدا ہو جائے۔

ہمارے یہ لفظ سن کر بیدل خاں کا چہرہ غصہ سے سرخ ہو گیا اور انہوں نے کہا محترم خانصاحب آپ ہمارے بزرگ زادے ہیں۔ اس لئے آپ کی شان میں کسیطرح کی گستاخی نہیں کر سکتا۔ اگر یہ لفظ کوئی اور کہتا تو خدا جانے میں کیا کرتا۔ اس لیئے آپ کو کچھ اور تو نہیں کہہ سکتا۔ صرف آپ کو ایک شعر سناتا ہوں۔ یہ کہہ کر انہوں نے عجب جذبات کے ساتھ یہ شعر پڑھا ؎

لوہا ہوں پر لگا ہوا پارس کے سنگ ہوں
یہ فخر کم نہیں ہے کہ میں میر منگ ہوں

والد قبلہ نے مجھ سے فرمایا کہ تم نے ان کے عقیدے کی توہین اور ان کی دل شکنی کی ہے اس لئے اُن سے معافی مانگو اور ایک دوشالہ یہ روپیہ رکھ کر ان کی نذر کر دو۔ ہم نے وہ چیزیں ان کی نذر کیں اور ان سے کہا کہ آپ مجھے معاف کریں مجھے آپ کے اس حسن عقیدت کی خبر نہیں تھی۔

انہوں نے معاف کر کے کہا کہ آیندہ آپ خیال رکھیں کہ کسی میر منگ کو ایسا لفظ نہ کہیں کیونکہ آپ کو ان کے جذبات اور حسن عقیدت کا علم نہیں ہے۔ پھر انہوں نے والد قبلہ سے عرض کیا میرے آنے کا مقصد یہ ہے کہ آپ مجھے کوئی خطاب عطا فرما دیں۔ والد قبلہ نے ہم سے فرمایا کہ ان کے لئے کوئی خطاب تجویز کرو۔ ہم نے عرض کیا کہ انہوں نے اتنے لمبے لمبے سفر کئے ہیں کہ ان کا نام ہی بیدل خاں مشہور ہو گیا ہے۔ آپ انکو "نقارۂ سند" کا خطاب عطا فرما دیجئے۔ والد قبلہ مسکرائے اور بیدل خاں کو یہ خطاب بہت پسند آیا۔ انہوں نے والد صاحب قبلہ سے عرض کیا یہ خطاب آپ اپنے ہاتھ سے لکھ کر مجھے عطا فرما دیں۔ والد قبلہ نے وہ خطاب اپنے دست مبارک سے لکھ کر مع کپڑوں اور نقد روپوں کے ساتھ ان کو عطا فرمایا اور وہ خوش ہو کر رخصت ہوئے۔

الغرض ۱۲۰۰ھ میں عربی موسیقی جن عربی الاصل میراثیوں کے ساتھ سندھ میں

میں آچکی تھی اور میر کا لفظ یہ معنی (گانے والے) کے ساتھ بہت پرانا ہے جس کا ثبوت
اس کتاب زبور سے بھی ملتا ہے۔ جو حضرت داؤد علیہ السلام پر نازل ہوئی تھی۔
کے پانچ حصہ اور ایک سو پچاس ابواب ہیں اور یہ ساری کتاب نظم

زبور:- میں ہے اسی لئے زبور کو مزامیر داؤد یا داؤد کے گیت بھی کہتے ہیں
زبور کا تقریباً ہر باب ایک گیت پر مشتمل ہے اور اس کی سرخی (عنوان) عنائی
ہوتی ہے اور اکثر ابواب کا آغاز میر مغنی کے لفظ سے ہوتا ہے۔ مثلاً

باب ۴:- میر مغنی کے لئے تاردار سازوں کے ساتھ داؤد کا مزمور۔
باب ۵:- میر مغنی کے لئے بانسلیوں کے ساتھ داؤد کا مزمور۔
باب ۶:- میر مغنی کے لئے تاردار سازوں کے ساتھ شمینیت کے سُر پر داؤد کا مزمور
کئی باب اسی عنوان سے شروع ہوتے ہیں۔

الغرض اسی طرح بہت سے باب میر مغنی کے لفظ سے ہی شروع ہوتے ہیں جو اس
بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ میر کا لفظ مغنی (گانے والے) کے ساتھ بہت پرانا ہے بعض
کہتے ہیں کہ اس عربی الاصل قوم کو خان یا خانصاحب۔

لفظ خان:- دراصل عربی قریشی قوم کے ساتھ لفظ خان یا خانصاحب سلاطین ہند کے درباری اعزازی خطاب کی یادگار ہے جو اس خاندان میں
نسل در نسل وراثت کے طور پر چلا آرہا ہے۔

عربی سیاح ابن بطوطہ کا قول:- جو محمد تغلق ۱۳۲۵ء سے ۱۳۵۱ء تک کے عرصہ میں دلی آیا تھا اپنے
سفرنامہ میں کہتا ہے کہ خان محمد تغلق کے دربار کا سب سے اعلیٰ معزز خطاب ہے۔
جس سے ثابت ہوا کہ اس خاندان کے بزرگوں کے نام کے ساتھ لفظ میر
عربی شرافت و عظمت کی نشانی ہے اور لفظ خاں سلاطین ہند کے درباری
اعزازی خطاب کی یادگار ہے اور اسی تاریخی عزت و عظمت کی بدولت ہی اس
قوم کے چھوٹے بچے کو بھی دادا کہا جاتا ہے۔ اور اسی خاندانی عزت و وقار کی
بدولت اس قوم کے جاہل و ان پڑھ فرد کو بھی میر عالم، میر صاحب، میر جی، میرزادہ
اور خانصاحب جیسے معزز القابوں سے آج تک پکارا جاتا ہے۔

راوی میراثی عربی الفاظ ہیں: سر سید احمد خان "ماثر نسب اقوام عرب" میں لکھتے ہیں۔

۱۔ راوی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں روایت کرنے والا۔ چنانچہ عربوں میں دستور تھا کہ ہر قبیلہ اپنا شجرۂ نسب یاد رکھنے اور نسل در نسل بیاہ شادی کے موقعوں پر دہرانے کے لیے مقرر کرتا تھا اور وہ شخص راوی قبیلہ کہلاتا تھا۔ چنانچہ آج کل بھی یہی راوی جن کو اب عربی زبان کے لفظ میراثی سے پکارا جاتا ہے۔ وہ آج کل بھی بیاہ شادی کے موقعوں پر شجرہ خوانی کا کام کرتے ہیں۔

قریش سے فن نسابی منسوب ہے: ابو البیان مرزا [illegible] تاریخ القریش میں لکھتے ہیں۔

۱۔ عرب میں فن نسابی اتنا اعلیٰ شمار کیا جاتا تھا کہ بڑے بڑے امرائے قریش کے نام کے ساتھ اس فن نسابی کو منسوب کیا جاتا ہے۔

حضرت ابو بکرؓ بڑے نساب تھے: تاریخ الخلفاء میں حضرت ابو بکر صدیقؓ کے متعلق لکھا ہے۔

۱۔ حضرت ابو بکر صدیقؓ عرب کے بالعموم اور قریش کے بالخصوص نسب ناموں سے خوب واقف تھے۔ جبیر بن مطعم جو نسب قریش اور نسب عرب کے بہت بڑے ماہر تھے۔ فرماتے ہیں کہ میں نے یہ علم حضرت ابو بکر صدیقؓ سے سیکھا۔ جو عرب کے سب سے بڑے نساب تھے۔ (تاریخ الخلفاء)

۲۔ حافظ ذہبی نے حضرت ابو بکر صدیقؓ کا اسم مبارک علم نسب کے ماہرین میں لکھا ہے۔

۳۔ نساب عرب میں بنی ہاشم تو ایسے ہیں کہ بڑے بڑے طامعین کا ہاتھ کوتاہ ہی رہا۔

۴۔ جہالت کے زمانہ میں حضرت عمر فاروقؓ کے خاندان کے ساتھ سفارت متعلق تھی۔ یعنی جب کبھی تفاخر نسب کے اظہار کی ضرورت لاحق ہوتی تھی تو آپ کے ہی بزرگ اس کام کے لیے روانہ کیے جاتے تھے۔ (تاریخ الخلفاء)

۵۔ عقیل بن ابو طالب، مخرمہ بن نوفل، جبیر بن مطعم بھی علم نسب کے ماہرین

میں شمار کئے جاتے تھے۔

۶۔ ۲۸۲ھ میں معتضد نے اپنی قلمرو میں یہ احکام جاری کئے تھے کہ ذوی الارحام کو بھی میراث دی جائے اور دفتر میراث از سر نو قائم کئے جائیں۔

۷۔ بقول صولی خلیفہ منصور اپنے زمانے کا سب سے بڑا محدث اور نساب تھا اُس نے یہ دو نوں علم حاصل کرنے میں بڑی کوشش کی تھی۔ (تاریخ الخلفاء)

محمد بن قاسم کے ساتھ عربی میراثی آئے ہیں میراثی قوم کے ہند میں آنے کے متعلق سرکاری ذمہ دار محکمہ انفارمیشن بیورو نے اپنی رپورٹ اچھوت قومیں کے صفحہ ۴ اپر یہ تحقیق درج کی ہے۔

ا۔ میراثیوں کے اصل نسب کے متعلق سر ڈنزل اٹبسن وغیرہ کی تحقیق پر غور کرنے سے جو نتیجہ ہم پیدا کر سکتے ہیں وہ یہ ہے کہ۔

سندھ میں عربوں کے ایام حکومت میں اس قوم کے اپنے رسوم کے مطابق خود عربوں کا ہی ایک گروہ ایسا تھا جس کا کام مختلف قبائل کے نسبوں کا بیان کرنا تھا۔ چونکہ اس وقت فن تحریر و کتابت اس قدر وسیع نہ تھا کہ حکومت جائیدادوں اور دیگر حقوق وراثت کے مقدموں کے فیصلہ کے لئے کوئی رجسٹر وغیرہ رکھتی۔ اسلئے اپنی قدیم رسم و رواج کے مطابق جس طرح اپنے ملک یعنی عرب میں ہر قبیلہ کے ساتھ وہ ایک راوی رکھتے تھے انہوں نے یہاں بھی میراث کے متعلق جو شجرہ نسب یاد رکھنے کا ضروری کام تھا۔ ان لوگوں کے سپرد کر دیا۔ اور عرب اپنے عربی میراثیوں کو نئے وطنوں میں ساتھ لیتے آئے۔

میراثیوں کا کام تقسیم وراثت تھا:- مسٹر ایڈورڈ آکنٹس پرنسپ صاحب بہادر کمشنر بندوبست ۱۸۶۶ء و منشی امین چند صاحب اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر بندوبست ضلع سیالکوٹ حسب الحکم مسٹر اسمور جنرل سانڈرس صاحب بہادر مہتمم بندوبست ۱۸۶۹ء اپنی رپورٹ بندوبست ضلع سیالکوٹ باب قوم متفرق صفحہ ۹۱ نمبر ۵۶ پر لکھتے ہیں۔

ا۔ میراثی لوگ پیشہ کرسی خوانی اقوام قدیم کا رکھتے ہیں، زبانی انکو کرسی نامہ

یا دہوتا ہے چونکہ یہ کام انکی ارث ورثہ میں آگیا ہے۔ اس باعث انکو میراثی کہتے ہیں۔

میراثیوں کے مورث اعلیٰ کا شجرۂ نسب:- تاریخ القریش نے لکھا ہے۔ ۱۔ میراثیوں کے مورث اعلیٰ حضرت فخر بن عمر محمد بن قاسم فاتح سندھ کے ساتھ ہند میں آئے اور انکو انساب کی ترتیب دینے کا عہدہ اور ابو اصلاح (درستی کرنے والا باپ) کا خطاب دیا گیا۔ ابو اصلاح بگڑ کر بوصلہ اور بوصلہ بگڑ کر بوسلا ہو گیا۔ (میراثیوں کی ایک گوت آج تک اس نام سے مشہور ہے)

شجرہ:- حضرت فخر بن عمر حضرت میر عکاشہؓ بن محصن کی اولاد میں تھے جو جلیل القدر صحابی تھے اور قریش کے بنو اسد قبیلے سے تعلق رکھتے تھے۔ اور آپ کا شجرہ نسب چند پشتوں کے بعد سرکار دو جہاں سرورِ کائنات کے شجرہ اقدس سے مل جاتا ہے۔

۲۔ میر عکاشہ بن محصن بن حرثان۔ بن قیس بن مرہ بن کثیر بن غنم بن دودان بن اسد بن خزیمہ۔ (کتاب رحمت اللعالمین و تاریخ القریش)

۳۔ خزیمہ سے حضور سرور کائنات کا اور میر عکاشہ کا شجرہ نسب مل کر حضرت آدمؑ تک یکساں چلا جاتا ہے۔ حضرت میر عکاشہ کی چند خصوصیات یہ ہیں۔

حضرت میر عکاشہؓ کی فضیلت:- ۱۔ سریہ عکاشہ بن محصن رجب میں حضور سرور کائنات نے آپ کو سردار بنا کر بھیجا تھا۔

۲۔ مہر نبوت کے چومنے کا واقعہ آپ سے ہی منسوب ہے اور آپ کو یہ شرف حاصل ہوا۔

۳۔ غزوۂ بدر میں آپ کی شمشیر کے ٹکڑے ہو گئے۔ حضور نے آپ کا جوش دیکھ کر ایک کھجور کی چھڑی آپ کو دی۔ جس نے شمشیر کا کام دیا۔

۴۔ سنہ ۶ھ میں بنو اسد کی سرکوبی پر مامور ہوئے۔

۵۔ آنحضرت کے ہمراہ دیگر غزوات میں شرکت کا شرف حاصل ہوا۔

۶۔ صحین میں حضرت عباس کی روایت سے ثابت ہے کہ حضور سرورِ کائنات نے زندگی میں ہی آپ کو جنت کی بشارت دیدی تھی۔ وغیرہ وغیرہ۔

حضرت عکاشہ رضؓ کی شہادت:- جب حضرت خالد بن ولیدؓ طلحہ کی بیخ کنی کی خدمت پر مامور ہوئے تو آپ طلحہ کی خدمت انجام دے رہے تھے۔ اتفاق کی بات ہے کہ آپ کی مڈبھیڑ خود طلحہ اور اس کے بھائی سلمہ سے ہو گئی۔ طلحہ نے آپ پر حملہ کیا آپ نے اسے مار ہی لیا تھا کہ اس کی امداد کے لئے اس کے چھچھے پر سلمہ پہنچ گیا۔ اور دونوں نے مل کر آپ کو شہید کر دیا۔ حضرت خالد موقع پر پہنچے تو دیکھا کہ آپ کے زخم خوفناک ہیں اور جسم چھلنی ہوا پڑا ہے۔ اسی خون آلودہ پیراہن کے ساتھ ہی اس جوہر گراں مایہ کو سپرد خاک کیا۔ آپ جلیل القدر صحابہ میں تھے اور تمام مسلمان آپ کو عزت کی نظر سے دیکھتے تھے۔

(حالات صد صحابہ ص۲۴۳)

۴۴ سال کی عمر میں بعہد خلافت صدیقؓ مرتدین کے ہاتھ سے شہید ہوئے۔

(کتاب رحمۃ اللعالمین حصہ دوم ص۲۵۲)

مختصر تبصرہ:- محققین میراثی ماہرین موسیقی کی جو تاریخ بیان کی ہے اس سے حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

۱۔ سب سے پہلے ان ہی ماہرین موسیقی کی بدولت عربی موسیقی ہندوستان میں آئی۔

۲۔ مروجہ ہندوستانی موسیقی اسی عربی قوم کی کوششوں اور جدوجہد کا مرہون منت ہے۔

۳۔ آج تک اسی قوم میں موسیقی کے بڑے بڑے ماہرین اور چوٹی کے فنکار ہوئے۔

۴۔ آج بھی فن موسیقی اسی قوم کی میراث مانا جاتا ہے۔

۵۔ ان تاریخی اور تحقیقاتی اقوال میں ان لوگوں کے لئے بھی بہت بڑا سبق ہے جو اس قوم کے بعض افراد کے برے اعمال کی وجہ سے تمام قوم کو برا سمجھتے ہیں یا حقیقت نا آشنا ہیں وہ بہت بڑی تاریخی غلطی کا شکار ہیں۔

۶۔ اس میں ان میراثیوں کیلئے بھی بہت بڑا درس عبرت ہے جو ایسے افعال کام کرتے ہیں جو ان کے خاندان اور ان کے بزرگوں کی عزت و عظمت کے شایان شان نہیں ہیں۔

مروجہ موسیقی ہند کے متعلق محقق گرنتھ کاروں کے اقوال

مسلمانوں نے راگ ساز اختراع کئے:- پروفیسر وسنت صاحب لکھتے ہیں (سنگیت وشارد)

۱۔ مسلمانوں نے نئے نئے راگ اختراع کئے۔ نئے نئے طرح کے ساز بنے جن کی اس زمانے کے مسلم بادشاہوں کے دربار میں بڑی عزت کی گئی۔

۲۔ گویوں اور سازندوں کو بڑی عزت کی نظر سے دیکھا گیا۔

۳۔ اس وقت مسلمانوں کی وجہ سے فارس کے راگوں کا رواج ہوا۔

۴۔ دلی کا تخت علاؤالدین خلجی (سنہ ۱۲۹۶ء سے سنہ ۱۳۱۶ء) کے ہاتھ میں تھا اس وقت سنگیت کلا کی بہت زیادہ ترقی ہوئی۔ (سنگیت وشارد)

امیر خسروؒ نے نئی نئی چیزیں دیں:- نرملشور رچے ترویدی لکھتے ہیں۔ ۱۔ نوسے اٹھارویں صدی تک کے دور کو درمیان کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔

۲۔ نویں دسویں صدی عیسوی سے مسلمانوں سے تعلق ہوا۔

۳۔ امیر خسروؒ کا نام خاص طور سے لیا جا سکتا ہے۔ جنہوں نے ایرانی موسیقی کی نئی نئی چیزیں دیں جو باعث فخر ہیں۔

۴۔ مسلمانوں کے باعث ہندوستانی سنگیت میں وہ اوج آیا جو دکھنی میں نہیں۔

مسلمانوں کے ساتھ عربی موسیقی آیا:- پنڈت جیون لال مٹو لکھتے ہیں۔ ۱۔ گیارہویں صدی سے ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد شروع ہوئی۔

(یہ تاریخ انہوں نے محمود غزنوی کے زمانہ کی بیان کی ہے)

۲۔ لازمی بات تھی کہ ان نو واردوں کا ہندوستانی تہذیب و تمدن پر اثر پڑتا چنانچہ ایسا ہی ہوا۔

۳۔ ایرانی اور عربی موسیقی مسلمانوں کیساتھ ہندوستان میں آئی (موسیقی نمبر آجکل)

ہند میں مسلمانوں کی موسیقی:۔ پنڈت بھگوت سرن شرما لکھتے ہیں۔
۱۔ بارہویں اور چودہویں صدیاں خاص قابلِ ذکر ہیں۔ یہ مسلمان بادشاہوں کا خاص زمانہ ہے۔
۲۔ اسی زمانے میں مسلمانوں کے موسیقی کی دھارائیں آ آکر ہندوستانی موسیقی میں ملنے لگیں۔ (سنگیت کلی)

موسیقی کا بنیادی اصول قائم ہو گیا:۔ کوثر نسیم لکھتے ہیں (موسیقی نمبر آجکل)
۱۔ تیرھویں صدی عیسوی میں تو سارے ہندوستان میں موسیقی کا ایک مستند بنیادی اصول قائم ہو گیا تھا۔
۲۔ اس وقت کے تمام اہلِ فن نے اس صدی کی لکھی ہوئی کتاب رتناکر کو ایک مستند اور مبسوط کتاب تسلیم کر لیا تھا۔ اور اسی کو ہند کی فن موسیقی کا معیار سمجھنے اور تسلیم کرنے لگے تھے۔ (موسیقی نمبر آجکل)

شمالی موسیقی پر آجکل:۔ پروفیسر شعبۂ موسیقی یونیورسٹی مدراس۔ (سمبھا مورتی)
۱۔ ہندوستانی موسیقی کی پیدائش ایک تاریخی اتفاق ہے۔
۲۔ مغل بادشاہوں کے دور میں بہت سے عربی ایرانی موسیقی داں دربار میں بلائے گئے تھے۔
۳۔ وہ آئے تو اپنا طرزِ اسلوب بھی اپنے ساتھ لائے اور کسی حد تک انہوں نے شمالی ہند کی موسیقی کے ارتقاء کو اپنے سانچے میں ڈھالا۔ (موسیقی نمبر آجکل)

موسیقی میں ردوبدل اچھا ہوا:۔ پنڈت وشنو نارائن بھات کھنڈے کا مضمون مروجہ موسیقی کے متعلق تو لکھا ہے۔ اس مضمون کے چند اقتباس یہ ہیں۔
۱۔ ہمارے سنگیت میں مختلف طریقوں کے سبب سے آہستہ آہستہ ردوبدل ہوتا چلا آرہا ہے۔
(۲) جیسا ردوبدل ہوتا رہا۔ ویسی ہی نئی نئی باتیں گرنتھ کار لکھتے رہے اس میں تعجب کی بات کیا ہے۔

۳۔ آگے چل کر جب سنسکرت زبان میں گرنتھ لکھنے والے نہیں رہے تو مروجہ زبانوں میں گرنتھ لکھے جانے لگے۔

۴۔ تاریخی لحاظ سے یہ سب اچھا ہی ہوا۔ ایک جگہ پنڈت جی لکھتے ہیں۔

۵۔ میرا یہ مت نہیں کہ مسلمان گائکوں نے ہمارے سنگیت کی خرابی کی ہے یا چھپایا ہے۔ ان کا قصور صرف اتنا ہی ہے کہ انہوں نے جو جو ردوبدل کئے انکے اصول گائیکی کے طریق پر لکھ کر نہیں چھوڑے۔ لیکن ان میں زیادہ تر لکھنے پڑھنے والے تھے بھی نہیں۔ (رسالہ سنگیت اگست ۱۹۶۰ء)

مسلمان اپنے ساتھ اپنا موسیقی بھی لائے:- ماہ نو جولائی ۱۹۵۹ء میں انور عنایت اللہ لکھتے ہیں۔

۱۔ مسلمان عرب اور ایران سے آئے تو اپنے ساتھ ایک نئی ترقی یافتہ تہذیب لائے۔ ہندوستان اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔

۲۔ جہاں مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے میں نمایاں انقلاب پیدا کئے وہاں مقامی موسیقی کو کچھ اس طرح اپنایا۔ اور اس میں اتنی نمایاں تبدیلیاں کیں کہ آج یہ اسی نہج پر قائم ہے۔

۳۔ بیسیوں اساتذہ نے اس کو اپنے خون جگر سے سینچا اور اس کی نشوونما میں بڑے کارہائے نمایاں انجام دیئے۔

۴۔ آج جتنی موسیقی برصغیر میں رائج ہے وہ مسلمانوں کا ہی مرہون منت ہے۔

۵۔ مسلمانوں نے نہ صرف خیال۔ ٹھمری۔ ٹپہ۔ دادرا اور غزل وغیرہ گانوں کا سلسلہ رائج کیا بلکہ سازکی موسیقی کے سلسلے میں بھی بیش بہا خدمات انجام دیں۔

(ماہ نو جولائی ۱۹۵۹ء)

مسلمانوں کا موسیقی پر اثر:- ڈاکٹر سمتی متا ٹکر لکھتی ہیں۔

۱۔ ہندوستانی موسیقی بہت سے اندرونی اور بیرونی اثرات سے متاثر ہوئی۔ اس لئے مختلف زمانوں میں اس میں کئی تغیر و تبدل ہوئے۔

۲۔ معین اور محدود ڈھانچے کے "جبی گانوں" سے جن کا ذکر ناٹیہ شاستر

میں کیا گیا ہے۔ ایک وسیع تر اور زیادہ تخلیقی تصور کی تخلیق کی گئی۔

۳۔ دسویں صدی تک یہ تصور پختگی کی منزل پر پہنچ کر سارے ملک کی موسیقی پر چھا گیا۔

۴۔ کم از کم تیرھویں صدی کے اختتام تک سارے ہندوستان میں ایک ایک رنگ، نظام موسیقی مستعمل تھا۔

۵۔ اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ ملک بھر کے ماہرین اس امر پر متفق ہیں کہ پنڈت سارنگ دیو کا ضخیم سنسکرت رسالہ سنگیت رتنا کر جو اس زمانہ کی تصنیف ہے موسیقی پر سب سے زیادہ مستند کتاب ہے (آجکل موسیقی نمبر)

پرانے گرنتھ بندشوں پر روشنی نہیں ڈالتے:۔

رسالہ سنگیت اگست ۱۹۶۰ء میں ایک مضمون پنڈت بھات کھنڈے کا شائع ہوا ہے جس کے اقتباس حسب ذیل ہیں۔ (مضمون کے ہم نے ٹکڑوں کو الگ الگ کر دیا ہے۔)

۱۔ پراچین گرنتھ دھنوں اور گیتوں کے اصولوں کی بندشوں پر کوئی روشنی نہیں ڈال سکے۔

۲۔ اس لئے استادی بندشوں کے سہارے رہنا پڑتا ہے۔

۳۔ اور چونکہ یہ گیت انہیں (استادوں کو) خاندانی سلسلہ سے (ورثتاً) ملتے رہتے ہیں۔

۴۔ اس لئے انہیں پر راگ کی صداقت کا دارومدار ہے۔ (رسالہ سنگیت اگست ۱۹۶۰ء)

پرانے گرنتھوں سے مروجہ موسیقی کا کوئی تعلق نہیں:۔

پنڈت بھات کھنڈے۔ (سنگیت پدھتیوں تلناتمک ادھین)

۱۔ جبکہ پرانے سنگیت گرنتھوں کا ہمارے آج کے (مروجہ) سنگیت سے کوئی سیدھا تعلق ہی نہیں تو اس کی طرف خیال کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے۔

۲۔ اگر ان کا کوئی استعمال مان بھی لیں تو ان کا کس طرح ریاض کریں۔

جو ان سے پورا فائدہ اٹھایا جا سکے۔

۳۔ یہ کہے بن نہیں رہا جا سکتا کہ مسلم راج کے زمانے سے پرانے سنسکرت گرنتھوں سے پرانے سنگیت میں کچھ تھوڑی سی تبدیلی ہو گئی ہے۔

۴۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ اب ہم مسلم راج کا زمانہ چھوڑ کر لگ بھگ دو صدیاں آگے بڑھ آئے ہیں۔

۵۔ اس تھوڑے عرصہ میں ہمارے سنگیت میں اور بھی خاص فرق آچکا ہے۔

۶۔ لوگ ایسے خیال کے بھی ہوں گے کہ جو کہیں گے کہ اس ملک کے پچھلے سنگیت پر متوجہ ہونا اس طرح ٹھیک ہو گا جیسے علاقائی زبان پر۔

۷۔ مگر وہ ایک ایسی خشک بات ہو گی جس کے فیصلہ کن طریقے سے کچھ فائدہ نہیں ہو گا۔

۸۔ ساتھ ساتھ کچھ ایسے بھی عالم ہوں گے جو یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ آجکل کے سنگیت کو یہ شکل کس طرح حاصل ہوئی۔

۹۔ کچھ بھی ہو اس شبہ کا جلد ہی فیصلہ ہو جائے گا۔

۱۰۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس سنگیت کو آج گاتے بجاتے ہیں اس پر سوچنا ہو گا اور اسے اس کے مناسب مقام دینا ہو گا۔

۱۱۔ جن لوگوں کے پاس اپنے آباؤ اجداد سے حاصل کیا ہوا (خاندانی) سنگیت ہے یہ ان سے مختلف ہے۔

۱۲۔ جو ردوبدل ہوتے ہیں وہ یا تو راگوں کے ناموں کی تبدیلی کی وجہ سے ان میں لگنے والے سُروں کی تبدیلی یا جن ٹھاٹھوں سے ان کی پیدائش مانی گئی ہے، ان ٹھاٹھوں کی وجہ سے یا کن گمک وغیرہ کے پرانے سروپ بدل جانے کی وجہ سے ہو سکتی ہے۔

۱۳۔ جیسا ہم جانتے ہیں کہ مختلف زمانہ میں علوم و فنون میں ردوبدل ہوتا آیا ہے۔

۱۴۔ آج کل حال کا جو سنگیت ہے، وہی کچھ عرصہ میں زمانہ ماضی کا سنگیت کہلائے گا۔

۱۵۔ لیکن کسی بھی فن کا حاصل کرنا تب تک ادھورا ہی ہے جب تک اس کی پرانی روایات کی طرف غور نہ کیا جائے۔

۱۶۔ اس سوال پر آنے سے پہلے میں یہ کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ اس بارے میں میں نے جن سنسکرت گرنتھوں کو لکھا ہے وہ لگ بھگ سبھی اس زمانے کے ہیں جبکہ ملک پر مسلمان بادشاہوں کی حکومت تھی۔

۱۷۔ جیسا کہ ان کی تاریخوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ سب گرنتھ پندرھویں سولھویں۔ سترہویں اور اٹھارویں صدی کے ہوں گے۔

مسلمان فنکاروں کے متعلق:- بھات کھنڈے سنگیت پدھتیوں کا تلنا تمک ادھین میں لکھتے ہیں۔

۱۔ ہم تان سین کے گرو ہری داس سوامی کا نام بتا کر گھمنڈ کرتے ہیں لیکن ان کا گرنتھ کون سا ہے؟ اس سوال کے کئے جانے پر ہم اسے کیا جواب دیتے ہیں؟
(سنگیت پدھتیوں کا تلنا تمک ادھین)

تبصرہ:- اس متذکرہ بالا مضمون میں جن مایہ ناز محققین مصنفین اور گرنتھ کاروں کے اقوال پیش کئے گئے ہیں۔ ان سے بہت سے تاریخی حالات پر روشنی پڑتی ہے اور بہت سے اہم سوالات حل ہو جاتے ہیں اور ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

مسلمانوں نے نئے نئے راگ اور نئے نئے ساز اختراع کئے۔

۲۔ مسلم بادشاہوں کے زمانے میں گویوں اور سازندوں کی بہت عزت کی گئی۔

۳۔ مسلمانوں کی وجہ سے ہندوستان میں عربی فارسی راگوں کا رواج ہوا۔

۴۔ علاؤالدین خلجی کے زمانے میں موسیقی کی بہت ترقی ہوئی۔

۵۔ امیر خسروؒ نے عربی ایرانی موسیقی کی نئی نئی چیزیں دیں۔

۶۔ مسلمانوں کی وجہ سے موسیقی ہند میں جو لوچ پیدا ہوا کرناٹکی موسیقی میں نہیں ہوا۔

۷۔ عربی۔ ایرانی موسیقی مسلمانوں کے ساتھ ہندوستان میں آئی۔

۸۔ موسیقی میں مسلمان بادشاہوں کے دور میں جو ردوبدل ہوا تاریخی لحاظ سے اچھا ہوا۔

۹۔ مسلمانوں نے موسیقی کے ہر شعبے میں نمایاں انقلاب پیدا کئے۔

۱۰۔ عربی ایرانی موسیقی سے پورا ہندوستان متاثر ہوا۔

۱۱۔ مسلمان اساتذہ نے فن موسیقی کو اپنے خون جگر سے سینچا اور پروان چڑھایا۔

۱۲۔ اس وقت جو فن موسیقی اس برصغیر میں رائج ہے وہ مسلمانوں کا مرہون منت ہے۔

۱۳۔ مسلمانوں نے صرف گانے کے اقسام ہی رائج نہیں کئے، سازوں میں بھی بیش بہا خدمات انجام دیں۔

۱۴۔ پراچین گرنتھ دھنوں گیتوں کے اصولوں کی بندش پر کوئی روشنی نہیں ڈالتے۔

۱۵۔ دھنوں گیتوں کی بندش کے لئے استادوں کی بندشوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

۱۶۔ خاندانی فنکاروں میں جو چیزیں سینہ بسینہ چلی آرہی ہیں ان پر ہی راگ کی صداقت کا انحصار ہے۔

۱۷۔ پرانے گرنتھوں سے اس مروجہ موسیقی کا کوئی تعلق نہیں ہے۔

۱۸۔ قدیم ہندوستانی موسیقی کی کھوج صرف ایک خشک بات ہوگی کچھ فائدہ نہ ہوگا۔

۱۹۔ جن لوگوں کے پاس اپنے بزرگوں سے سینہ بسینہ آنے والا موسیقی ہے وہ اس سے الگ ہے۔

۲۰۔ آجکل جو موسیقی رائج ہے کچھ عرصہ بعد وہی ماضی کا موسیقی کہلائیگا۔

۲۱۔ مروجہ تمام گرنتھ مسلم بادشاہوں کے دور کی ہی یادگار ہے۔

۲۲۔ راگوں کے ناموں ٹھاٹھوں کے پیدائش سے سروں اور اصولوں کی تبدیلی ہوئی ہے۔

۲۳۔ جن کی شاگردی کا سلسلہ مسلم خاندانی فنکاروں سے وابستہ نہیں

ان کا فن قابلِ اعتماد نہیں۔

۲۴۔ مروجہ تمام ہندوستانی موسیقی مسلمانوں کے اصولوں پر رائج ہے۔

۲۵۔ مغل بادشاہوں کے دور میں بہت سے عربی ایرانی موسیقی داں دربار میں بلائے گئے۔

۲۶۔ عربی ایرانی موسیقی داں اپنے ساتھ اپنا موسیقی بھی لائے۔

۲۷۔ عربی ایرانی موسیقی دانوں نے شمالی ہند کی موسیقی کے ارتقا کو اپنے سانچے میں ڈھالا۔

۲۸۔ مسلمانوں کا صرف قصور یہ ہے کہ انہوں نے اپنے اصول گائیکی کے طریق پر لکھے نہیں۔ لیکن ان میں زیادہ تر پڑھے لکھے نہیں تھے۔

۲۹۔ جبکہ پرانے اور مروجہ موسیقی کا کوئی تعلق نہیں تو پھر اس کی طرف خیال کرنے کی ضرورت کیا ہے۔

۳۰۔ جبکہ ہم مسلمان گائیکوں کے ہی اصول پر چلنے والے ہیں تو انکو غلط کہنے کا کیا حق ہے۔

۳۱۔ جس موسیقی کو آجکل گاتے بجاتے ہیں اس پر سوچنا ہوگا اور اسے اس کے مناسب مقام دینا ہوگا۔

۳۲۔ سوامی ہری داس کے گرو کا نام اور ان کے گرنتھ کا نام بھی بتانا چاہیئے کہ وہ کس اصول کے ماننے والے تھے۔ وغیرہ وغیرہ۔

ضروری تشریح:۔ پنڈت وشنو نارائن بھات کھنڈے صاحب نے اپنے بعض جملوں میں کچھ ایسے مخفی اور پوشیدہ رازوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو تشریح کے محتاج ہیں اس لئے ہم ان کی تشریح کرنا ضروری سمجھتے ہیں تاکہ ان جملوں کا مطلب سمجھ میں نہ آسکے۔

پہلا جملہ:۔ میرا مت یہ نہیں کہ مسلمان گائیکوں نے ہمارے سنگیت کی خرابی کی ہے یا چھپایا ہے۔ ان کا قصور صرف اتنا ہی ہے کہ انہوں نے جو جو ردوبدل کئے ان کے اصول گائیکی کے طریق پر لکھ کر نہیں چھوڑے لیکن ان میں زیادہ تر لکھنے پڑھنے والے تھے بھی نہیں۔

اس جملے میں پنڈت بھات کھنڈے نے مسلمان گائیکوں کی اس اسکیم کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جو انہوں نے اس عملی فن کو حوادثِ عالم کے تھپیڑوں سے بچانے کے لئے اپنے اولاد کے لئے بنائی تھی کہ وہ اپنی اولادوں کو نہ زیادہ پڑھاتے لکھاتے تھے نہ کوئی دوسرا فن حاصل کراتے تھے۔ تاکہ وہ دن رات اسی فن کی محنت اور ریاضت میں لگے رہیں اور کسی دوسری طرف متوجہ نہ ہوں۔

اور اسی اسکیم کے تحت یہ بھی تھا کہ اتنا مال بھی چھوڑ کر نہ جاؤ کہ وہ عیش میں پھنس کر اس عملی فن کی محنت و ریاضت سے غافل ہو جائیں۔ اور اس کی بہت سی مثالیں ہمارے سامنے موجود ہیں۔ مثلاً جب ہمارے پردادا امراللہ بخش خاں صاحب کے مہاراجہ ناہر سنگھ والیٔ بلب گڈھ شاگرد ہوئے تو شاگردی کے نذرانے میں کئی گاؤں نذر کئے تو انہوں نے یہ فرماکر وہ گاؤں واپس کر دیئے کہ یہ ہماری اولاد اور فن کے لئے دشمنی کا باعث ہوں گے کیونکہ ہماری اولاد عیش و عشرت میں پڑھ کر اور پھنس کر اس عملی فن کی محنت و ریاضت سے غافل ہو جائے گی اور جب وہ اس فن سے کنارہ کشی اختیار کرے گی تو پھر خاندان کے اس فنی سرمایہ کا جو ہزاروں سال سے سینہ بسینہ چلا آرہا ہے اور جس کی حفاظت کے لئے شوق و لگن کے ساتھ محنت و ریاضت کی ازحد ضرورت ہے اس کا کیا حشر ہوگا۔ اس لئے ہمیں یہ منظور نہیں۔

اسی طرح اور ماہرینِ فن کی بھی سینکڑوں مثالیں ہیں اور پنڈت جی اس حقیقت سے واقف تھے اسی وجہ سے انہوں نے اپنی کتاب بھات کھنڈے شاستر میں جو چند وصیتیں اپنے ماننے والوں سے کی ہیں ان میں ایک وصیت یہ بھی کی ہے کہ فن کی ترقی کے لئے اسکول جاری کرنا اس میں گھرانے دار قابل استادوں کو مقرر کر کے ان گھرانے دار بچوں کو تعلیم دلانا۔ کیوں کہ وہ جانتے تھے کہ اس اسکیم کے تحت انہیں فرض اور غرض کے دونوں جذبات ساتھ ہوتے ہیں کیونکہ یہ اس فن کو ہی اپنے بزرگوں کی عزت و شہرت اور بقائے نام کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور چونکہ بزرگوں کی اس اسکیم کے تحت کوئی دوسرا کام نہیں کرتے اس لئے یہی ان کا پیشہ اور گذر معاش کا ذریعہ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے

یہ لوگ اس فرض و غرض کے جذبات سے متاثر ہو کر ایسی محنت و ریاضت کرتے ہیں کہ کوئی دوسرا نہیں کر سکتا۔ کیونکہ دوسرے میں یہ دونوں جذبے ساتھ پیدا نہیں ہو سکتے۔ اس لئے پنڈت کھات کھنڈے کا یہ کہنا حقیقت پر مبنی ہے کہ ان میں زیادہ تر لکھنے پڑھنے والے تھے بھی نہیں۔

دوسرا جملہ:- پنڈت وشنو نارائن کا دوسرا جملہ جو قابل تشریح ہے اور جس میں بہت سے اہم اور ایسے رازوں کا انکشاف کیا ہے جو آج تک پردۂ راز میں ہیں، حسب ذیل ہے۔

ہم تان سین کے گرو ہری داس سوامی کا نام بتا کر گھمنڈ کرتے ہیں لیکن ان کا گرنتھ کون سا ہے؟

یہ سوال کئے جانے پر اسے کیا جواب دے سکتے ہیں۔

ان جملوں میں پنڈت کھات کھنڈے نے ان قصوں کہانیوں کی تردید کی ہے جو میاں تان سین اور ہری داس سوامی کے متعلق مشہور ہیں۔ مثلاً یہ قصہ مشہور ہے کہ سوامی ہری داس اپنے چیلوں کے ساتھ اس گاؤں سے گزرے جہاں تان سین رہتے تھے۔ تان سین بہت چھوٹے بچے تھے۔ انہوں نے شرارت کی وجہ سے درختوں میں چھپ کر شیر کی آواز نکالی ہری داس سوامی کے ساتھی شیر کی آواز سن کر ڈر گئے، جب تلاش کے بعد یہ بچے (تان سین) ملا تو ہری داس سوامی اس بچے میں آواز بنانے کی صلاحیت دیکھ کر اس کو اپنے ساتھ لے گئے۔ اور گانے کی تعلیم دی۔ دس برس کی عمر میں یہ بچہ اچھا گانے لگا اور تان سین بن گیا۔

دوسرا قصہ یہ مشہور ہے کہ اکبر بادشاہ نے میاں تان سین سے ہری داس سوامی کا گانا سننے کے لئے کہا۔ تان سین نے کہا وہ سادھو ہیں۔ دربار میں نہیں آسکتے۔ آپ میرے نوکر کا لباس پہن کر میرا تانپورہ لیکر چلیں تو ان کا گانا سن سکتے ہیں۔ اکبر بادشاہ نے ایسا ہی کیا اور سوامی ہری داس کا گانا سنا۔

اول تو ان دونوں قصوں کا اس دور کے کسی مورخ نے بیان نہیں کیا۔

اور کسی مستند تاریخ سے بھی اس کا ثبوت نہیں ملتا۔ دوسرے مورخین اور گرنتھ کاروں نے ان دونوں بزرگوں کی تاریخ پیدائش جو بیان کی ہے اس سے میاں تان سین عمر کے لحاظ سے ہری داس سوامی سے بڑے ثابت ہوتے ہیں کیوں کہ میاں تان سین کی پیدائش بعض نے ۱۵۰۰ء اور بعض نے ۱۵۰۶ء بتائی ہے اور سوامی ہری داس کے جنم کی تاریخ بقول سنگیت وشارد کے ۱۵۶۹ء مطابق ۱۵۱۲ء ہے۔

دوسرے ہندوستانی سنگیت پردیپکا میں شری مراری پرشاد بی ایل نے ایک دھرپد میاں تان سین کا لکھا ہے جس کے چاروں تک (حصے) اسطرح ہیں۔

بانی کے چاروں بیوہار سن لیجئے۔

استائی:۔ "ہوگئی جن تب یاوے یہ ودھیا سار"

راجہ گوبرہار۔ فوجدار کھنڈار

انترا:۔ دیوان ڈاگر۔ نکبی نوہار

سنچاری:۔ اصل سرپنچم کھرج چل سر رکھب مدہم دھوت نکھاد گندھار۔

آبھوگ:۔ سپتک تین اکیس مورچھنا بائیس شرتی انچاس کوٹ تان تانیں ادہار۔

اس دھرپد میں غور طلب بات یہ ہے کہ گوبرہار بانی میاں تان سین کی بانی (گائیکی) کا نام ہے اور ڈاگر بانی سوامی ہری داس ڈاگر کی بانی کا نام ہے۔

اس لئے سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر میاں تان سین سوامی ہری داس کے شاگرد ہوتے تو ان کی بانی بھی ڈاگر بانی ہونی چاہئے تھی۔

اور اگر میاں تان سین کسی وجہ سے اپنی الگ بانی بھی مقرر کرتے تو سوامی ہری داس ڈاگر کی بانی کی یہ توہین نہیں کرتے کہ اپنی بانی کو راجہ یا بادشاہ کا درجہ دیتے اور سوامی ہری داس ڈاگر کی بانی کو تیسرا درجہ دیوان کا دیتے۔

الغرض یہ ایسے مخفی راز ہیں جو آج تک پردۂ راز میں ہیں جن پر ابھی تک کسی مورخ یا محقق نے تحقیقات کرکے صحیح روشنی نہیں ڈالی ہے۔

اسی لئے بھات کھنڈے نے اس جملہ میں یہ اشارہ کیا ہے کہ اگر سوامی ہری داس کو میاں تان سین کا گرومان بھی لیں تو پہلے یہ ثابت کرنا ضروری ہوگا

کہ سوامی ہری داس کا گرو کون ہے اور وہ کس گرنتھ کے پیروکار تھے۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ سوامی ہری داس نے بھی یہ فن اُسی مسلم دور کے کسی فن کار سے حاصل کیا ہوگا۔ اور جس گرنتھ کے پیروکار تھے وہ بھی اسی مسلم دور کا ہوگا۔

اب کچھ تاریخی حال عربی موسیقی کا بھی بیان کرنا ضروری سمجھتے ہیں جو عربی ماہرین موسیقی کے ساتھ دوسرے ممالک میں گئی۔

عربی موسیقی کے متعلق محققین کے چند اقوال

مسلمانوں کے علوم و فنون کے متعلق (ایم کے رائے انقلابی لیڈر) لکھتے ہیں۔

۱۔ ہمبولٹ کی رائے میں عربوں کو ہی جدید علوم طبعی کا بانی خیال کرنا چاہیئے۔

۲۔ عربی علوم و فنون کا زمانہ تقریباً پانچ سو سال تک رہا۔

۳۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ یورپ میں جہالت اور تاریکی کا دور دورہ تھا۔

۴۔ عباسی۔ فاطمی اور امیہ حکمرانوں کا روشن خیال اور نوآزاد روزمانہ حکومت ایشیا، شمالی افریقہ اور ہسپانیہ میں علوم و فنون اور تہذیب کو بے حد فروغ حاصل ہوا۔

۵۔ سمرقند و بخارا تا مراکش اور قرطبہ میں ہزارہا حکما اور ادیب علم ہیئت ریاضی۔ علم طبعیات۔ کیمیا۔ علم طب اور موسیقی سیکھتے تھے اور یہ اس کی تعلیم دیتے تھے۔ (اسلام کا تاریخی کارنامہ صفحہ ۵۵ تا ۶۲)

مسلم سنگیت کو مقام ملنا چاہیئے:۔

مہاتما گاندھی نے سانتی نکیرتن کو لکھا۔

۱۔ کیا مسلم کال کے شروع اور بعد کا بھارتیہ سنگیت وشو (سنسار) کے سنگیت کو کچھ دے سکتا ہے۔

۲۔ اگر دے سکتا ہے تو شانتی کیرتن میں بھی اسے کچھ مقام ملنا چاہیئے۔ (رسالہ سنگیت اکتوبر ۱۹۶۰ء)

پنڈت جواہر لال نہرو لکھتے ہیں:- گھڑ دوڑ عربوں کا بہت محبوب شغل تھا اور پولو. شکار اور شطرنج سے بھی انہیں خاص شغف تھا۔

۱۔ اسی طرح فن موسیقی بالخصوص گانے کا شوق فیشن تھا۔

۲۔ حتیٰ کہ دارالخلافہ گویوں اور ان کے طوائفوں سے بھرا پڑا تھا۔

(جگ بیتی ص۳۳۲)

آوٹ لائین آف تاریخ جلد سویم ص۳۲ (ہیروڈوٹس)

اہل مصر عہد زریں (۱۵۰۰ء سے ۱۶۰۰ء قبل مسیح تک) میں جنازوں کے ساتھ گاتے اور رقص کرتے تھے. اعلیٰ خاندان کی لڑکیاں باغوں میں رقص کرتی تھیں۔

مذہبی عبادت گاہوں میں موسیقی کی پرورش ہوتی تھی۔

قدیم تہذیب کی تاریخ کے ص۳۱ پر سنباس لکھتے ہیں۔

۱۔ مصر کے پہلے شاہی خاندان کی قبروں کی مصوری سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانہ کے آدمی پوری طرح متمدن تھے۔

۲۔ تقاریب و دعوتیں ہوتی تھیں جن میں بربط استعمال کئے جاتے تھے اور رقص کیا جاتا تھا۔

مصری قوم کی کہانی کے صفحہ ۲۸ پر رالنس لکھتے ہیں۔

۱۔ تحقیقات سے پتہ چلتا ہے کہ اہل مصر ہر ایک کام میں بخوبی حصہ لیتے تھے وہ گاتے ناچتے تھے. محنت کو گا گا کر ہلکا کرتے تھے۔ مختلف گانے گاتے تھے اور یہ زمانہ تقریباً ۷۰۰ اقسام کا تھا۔

مولانا عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں۔

۱۔ ظہور اسلام سے پیشتر زمانہ جاہلیت میں بھی فن موسیقی کے بہت سے ماہرین گزرے ہیں جن کو اب تک زمانہ جانتا ہے اور ان کا ذکر کتابوں میں موجود ہے۔

۲۔ زمانہ جہالیت میں بھی عربوں میں موسیقی کا عام رواج تھا۔

۳۔ مردوں کے دوش بدوش اس فن کی ماہرین عورتوں کے بھی تذکرے

پائے جاتے ہیں جو گانے بجانے کے جلسوں. علمی ادبی مجالس اور قبائلی دعوتوں میں باجوں کے ساتھ شریک ہوتی تھیں۔ (کتاب ہندوستانی موسیقی)

ہندوستان کے ہر شعبہ زندگی پر مسلمانوں کا اثر :- مشہور مورخ ڈاکٹر تاراچند

۱. ہندوستان کے ہر شعبہ زندگی پر مسلمانوں کا اثر اس قدر زیادہ پڑا ہے کہ خواہ اسے ہم کسی قدر بھی بڑھا چڑھا کر بیان کریں پھر بھی وہ مبالغہ نہ ہوگا۔

۲. اثر سب سے زیادہ صاف اور واضح طور پر رسم ورواج. گھریلو زندگی موسیقی۔ وضع ولباس. کھانے پینے کے طریقوں (وغیرہ وغیرہ) میں نظر آتا ہے۔

عربی موسیقی کے تاریخی حالات

عربی موسیقی

عربی موسیقی کی حقیقت :- مولانا عبدالحلیم شرر صاحب کتاب ہندوستانی موسیقی میں لکھتے ہیں۔

عربی موسیقی کو خالص عربی موسیقی نہیں کہہ سکتے یہ وہ فن تھا جسے خلفا کے درباریوں نے اپنے ذوقی نغمے میں رومی۔ یونانی ایرانی موسیقی کو ملا کر ایک نیا معجون مرکب بنا دیا تھا۔

یہی موسیقی اس وقت کی سوسائٹی میں اس قدر مقبول ہوا کہ تمام ملکوں میں جو خلافت کے زیر نگیں تھے پرانی موسیقی منسوخ ہو کر فنا ہو گئی۔ اور سندھ سے اسپین تک ہر شہر اور قریہ میں یہی نغمہ گونج رہا تھا۔ مخارق وعلویہ نے نئی نئی دھنیں ایجاد کیں۔ خلاصہ کی ایرانی موسیقی مٹ کر عربی موسیقی میں کھپ گئی۔

(ہندوستانی موسیقی)

عربوں کو فن موسیقی کا موجد تو نہیں کہا جا سکتا مگر ان کی ان قابل داد خصوصیات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا جو انہوں نے دیگر ممالک کے علوم وفنون

کو اپنانے میں کیں۔

انہوں نے دوسروں سے علوم وفنون لئے تو ضرور مگر اپنی خداداد ذہانت کی بدولت ان کو اس طرح اپنایا اور ان پر اپنا ایسا رنگ چڑھایا کہ کچھ عرصہ بعد ان علوم وفنون پر ان کا ہی سکّہ قائم ہو گیا۔

عرب جس ملک میں گئے وہاں کے علوم وفنون۔ زبان ولباس، تہذیب و تمدن، غرض وہاں کی ہر ایک چیز کو اس طرح اپنایا اور اپنی عقل وفراست اور ذہانت کے سانچے میں ڈھال کر ان کو اس طرح بنایا اور سنوارا کہ وہ تمام چیزیں ان کے ہی نام سے منسوب ہونے لگیں۔ مثلاً

روم، شام، ترکی، ایران، افغانستان اور سندھ وغیرہ میں جہاں بھی عرب مسلمان گئے۔ وہاں کی زبان لباس، تہذیب وتمدن وغیرہ جو ان ملکوں میں قدامت سے رائج تھے ان پر اپنا ایسا گہرا رنگ جمایا کہ آج وہ تمام چیزیں ان کی ہی کہلاتی ہیں۔

اسی طرح عرب مسلمانوں نے یونانی اور ایرانی قدیم موسیقی کو بھی دیگر علوم و فنون کے ساتھ اس طرح اپنایا اور اس میں اپنی جدت طبع اور کوشش وجد وجہد سے اسکو ایسی علمی فنی خوبیوں سے آراستہ و پیراستہ کیا اور اس کو ایسا مقبولِ عام بنا دیا کہ ہر ملک وقوم نے اس کو وقعت کی نظر سے دیکھا اور اسکو اپنایا۔

پنڈت بھات کھنڈے۔ سنگیت شاستر میں لکھتے ہیں۔

میرے خیال میں جبکہ پراچین سنگیت مٹ چکا ہے تب اسطرح سچائی سے لکھنے میں کوئی حرج نہیں ہے۔ یورپین ودوانوں کے گرنتھ دیکھنے سے تمہیں پتہ چلیگا کہ وہاں اسطرح کی بات جس میں دھاندلی ہو اور لوگوں کو مغالطہ میں ڈالنے والی ہو کبھی پائی نہیں جاتی۔ (بھات کھنڈے سنگیت شاستر)

جن لوگوں نے عربی موسیقی کو پڑھا ہے اور اسکی زبان کو جانتے ہیں یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ وہی لوگ اس راستہ پر چل سکتے اور سمجھ سکتے ہیں اور ان کا کام تمام مختلف زبانوں میں بھی ہو چکا ہے راگ راگنیوں کے لکھنے والوں نے بہت سے نغمے بنائے جو کہ تسلسل کے ساتھ عوام کو روشناس کرا سکے۔ (رٹیش اون دی میوزک آف ہندوستان)

عربی موسیقی کی ابتدا اور ارتقا

عربی موسیقی کا ابتدائی دور:- اہل عرب کا یہ قول ہے کہ فن موسیقی کی ابتدا حضرت آدمؑ سے ہوئی کیونکہ انہوں نے ہابیل کے مرنے پر اس کا مرثیہ گایا تھا۔ جس سے اس فن کی ابتدا اور بنیاد قائم ہوئی۔

عربی عجمی تاریخ ثابت کرتی ہے کہ سب سے پہلے اس فن کو فنی حیثیت سے اہل یونان نے ترتیب دیا اور اس کے اصول و قواعد مرتب کئے اور اس فن کو فنی جامہ پہنا کر آراستہ و پیراستہ کیا۔

عربی موسیقی کے مورخین کا یہ قول بھی ہے کہ یونان کے تنزل کے بعد عربوں ہی نے ان کے دیگر علوم و فنون کے ساتھ موسیقی کو بھی از سر نو زندہ کیا اور اپنی خداداد ذہانت اور کوشش سے اسکی ترتیب و تنظیم کی اور اس میں بیش بہا خوبیوں کا اضافہ کیا اور اس فن کو ترقی دے کر دور دراز ملکوں تک پہنچایا۔

کتاب "عربوں کا تمدن" نے لکھا ہے۔

عربوں کا علمی فنی ذوق موسیقی صرف مجالس رقص و سرود تک ہی محدود نہیں تھا بلکہ انہوں نے اس فن کو ہر طرح علمی فنی حیثیت سے ترقی دی ہے۔

عربی موسیقی کا حسب نامہ:- عربوں کے تمدن میں سب سے اہم حصہ انکا تحفظ انساب ہے جس میں انہوں نے یہاں تک ترقی و کوشش کی تھی کہ گھوڑوں اور اونٹوں تک کے انساب بھی ان کے پاس موجود تھے اور اس خصوصیت میں ان کا دائرہ عمل اتنا وسیع تھا کہ انہوں نے موسیقی کا نسب نامہ بھی مرتب کر لیا تھا۔ مثلاً

ان کے خیال میں جو سب سے پہلے گایا۔ وہ قین کا بیٹا قابیل تھا۔ جس نے ہابیل کے مرنے پر اس کا مرثیہ گایا۔

قینہ بنت قین:- بار برشامی (متوفی ۱۲۰۹ھ) نے لکھا ہے۔

قین کی بیٹی قینہ نے آلات موسیقی ایجاد کئے، اسی مناسبت سے عرب میں گانے والی لڑکی کو قینہ کہتے ہیں۔

قابیل:۔ یہود کی تاریخ بتاتی ہے کہ قابیل لامح کا بیٹا تھا جس نے عود ایجاد کیا۔

طوبال:۔ قابیل کے بیٹے طوبال نے اپنے نام پر طبل ایجاد کیا۔

ضلال:۔ اور طوبال کی بیٹی ضلال نے معارف ایجاد کیا۔

طنبور:۔ جولیس پالنکس ایک بڑے مورخ نے اسکی تائید کی ہے کہ طنبور عربوں کی ایجاد ہے اور عربی تاریخ بھی یہ ثابت کرتی ہے کہ طنبور قوم لوط کی ایجاد ہے۔

توراۃ مقدس:۔ نے ملکہ سبا (بلقیس) کی آمد کے قصہ میں ادا کیا ہے کہ حورام اور سلیمانؑ کے نوکر اوفیر سے صندل کے درخت لائے تھے ان سے خداوند کے گھر کے لئے اور بادشاہ کے قصر کے لئے سیڑھیاں نکارتیں اور بربطیں گانے والوں کے لئے تیار کرائیں۔ (تاریخ عرب قدیم ص۹۲)

تاریخ الحکماء:۔ کے مصنف نے لکھا ہے کہ:۔

۱۔ موسیقی کا آغاز کب ہوا کن منازل سے گزر کر موجودہ صورت اختیار کی، یہ کوئی نہیں جانتا۔ ہاں اتنا معلوم ہوا ہے کہ فیثاغورث (۵۸۲ سے ۵۰۰ قبل مسیح) جو پہلا حکیم ہے اس نے فن موسیقی پر سب سے پہلے ایک کتاب لکھی۔

اس کے بعد شاکیبی (۳۲۰ قبل مسیح) نے

پھر بقلیموس (۱۳۰ قبل مسیح) نے

پھر ابروز ۳۲ھ نے چند رسائل سپرد قلم کئے۔

الغرض زمانہ جاہلیت میں موسیقی کا عام رواج تھا، گانے والی لڑکیاں مغنیات علمی وادبی مجالس میں شریک ہوتی تھیں جس طرح مرد شریک ہوتے تھے۔ کیوں کہ اس زمانے میں موجودہ حرم کی صورت نہ تھی، عورتیں بھی مردوں کی طرح آزادانہ زندگی بسر کرتی تھیں۔ اور قبائلی دعوتوں میں باجوں کے ساتھ شریک ہوتی تھیں۔

ظہورِ اسلام سے پیشتر کی عربی موسیقی

عربی موسیقی کا ابتدائی دور:- ابتدائی دور میں عربی موسیقی کیا تھی یہ معلومات کسی معتبر تاریخ سے دریافت نہیں ہوتی۔
لیکن ساتویں صدی قبل مسیح کے کچھ ایسے کتبے ملے ہیں جن سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسیریا کے زمانہ میں کچھ عربی قید ہو کر آئے تھے جو اپنی محنت گھٹانے کیلئے کچھ عربی گانے گاتے تھے۔
ان کا گانا اسیریں کو پسند آیا کیونکہ وہ گانا اسیریں کے مناسب طبع تھا چونکہ اسیریں اور عربوں کا تمدن موسیقی مشترکہ تھا یہ اشتراکِ مذاق تمام اسامی اقوام میں پایا جاتا ہے بالخصوص مذہبی معاملات میں جس کا موسیقی جز تھا اور سب سے زیادہ اشتراک زبان جس نے موسیقی کے واسطے ہموار جگہ بنائی تھی۔
پروفیسر اسٹیفن اسیریا کے آثارِ قدیمہ کے ماہر، مورخ، اور محقق لکھتے ہیں اسیرین اور یہودیوں کی موسیقی میں گہرا تعلق تھا۔

جراد و تان:- طبرانی اور السعود نے قوم عاد کی تباہی کے ذکر میں کچھ گانے والی عورتوں کا بھی ذکر کیا ہے کہ۔
امیر معاویہ بنی بکر نے جب قوم عاد کے وفد کی دعوت کی (جو کعبہ میں دعا کے لئے آئے تھے) اس میں جراد اور تان اس وقت کی دو مشہور گانے والیوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں عورتیں عرب کی ایسی مشہور تھیں کہ ان کا ذکر طبری اور السعود کے علاوہ اور بھی کئی تاریخوں میں پایا جاتا ہے۔

جراد و تان ثانی:- ظہورِ اسلام سے کچھ عرصہ پہلے عبداللہ بن جدعان سردار قریش کی دو گانے والی عورتوں کا ذکر بھی اکثر کتابوں میں پایا جاتا ہے جنکو قوم عاد کی جراد اور تان کا ثانی کہا جاتا تھا۔

کتاب آغانی جلد ۹:- میں ہے کہ عرب عورتیں نوحہ اور مرثیہ گانے میں بہت مشہور تھیں اور ان دولتمند عورتوں کے علاوہ ان کے پہلو بہ پہلو ایک جماعت قینات (گانے والی عورتیں) بھی موجود تھی

کے گھروں میں جاتی تھیں۔

خنسا:- آغانی جلد ۳ میں اور بھی کئی مشہور گانے والیوں کا ذکر کیا ہے مثلاً خنسا کو مشہور گانے والی بتایا ہے۔

سریدہ خلیدہ:- آغانی جلد ۳ میں بشر ابن عمر جو النعمان ثالث متوفی ۶۰۲ء کے عہد میں الحرا کا سرآوردہ شخص تھا اس کی دو گانے والی لڑکیوں سریدہ اور خلیدہ کا ذکر کیا ہے۔

بنت عفرز:- آغانی جلد ۳ میں بنت عفرز کا مشہور الحارث بن ظالم اور خلد ابن جعفر کی محفل میں گانے کا ذکر کیا ہے۔

الغرض ظہور اسلام سے پہلے کی عربی تاریخ ایسے واقعات سے بھری ہوئی ہے جو عربوں میں موسیقی اور ذوقِ موسیقی کا ثبوت دیتے ہیں۔

سقراط:- الحکم الروحانیہ فے الحکمہ الیونانیہ کے مولف حکیم ابوالفرج علی بن الحسین بن ہندو نے لکھا ہے۔

سقراط علم موسیقی سیکھا کرتا تھا۔ اس پر ایک شخص نے اس سے کہا۔ تم کو سفید چونڈا لے کر سیکھتے ہوئے شرم نہیں آتی۔

سقراط نے کہا سفید چونڈا لے کر جاہل رہنا اس سے بدتر ہے۔

سقراط کا قول ہے کہ جہاں چنگ ورباب ہوں وہاں حکمت جمع کرو۔

(اخلاق انسانیہ)

افلاطون:- جو حکیم نیثا غورث کے شاگرد تھے ان کے متعلق القفطی نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے۔

حکیم افلاطون بیس برس کی عمر تک حکیم نیثا غورث سے بہت کچھ سیکھ چکا تھا اور فن موسیقی پر بھی کئی کتابیں لکھ چکا تھا۔

حکیم جالینوس:- تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ۔

حکیم جالینوس جو فرغاموس کا رہنے والا اور حضرت مسیح سے دو سو برس بعد پیدا ہوا تھا۔ فن موسیقی پر اسکی کتاب "الصوت" چار مقالے بہت مشہور ہے۔

حکیم ارسطو:- القفطی نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے کہ۔ حکیم ارسطو حکمت کے علاوہ موسیقی کے بہت بڑے ماہر تھے ارسطو دن کو بیابان میں چلے جاتے اور رات کو شوق نغمہ و رباب اور علم ریاضت سے گفتگو کرتے۔ ان کی موسیقی پر دو نایاب کتابیں ہیں۔

۱۔ قول حکما فی موسیقی (۲) اختصار الاخلاق

اہل یونان:- قدمائے یونان میں موسیقی کا مفہوم بمقابل آجکل کے زیادہ وسیع تھا۔ ان لوگوں میں گانا۔ بجانا۔ ناچنا ہی نہیں۔ بلکہ شاعری بھی اس فن میں شامل تھی۔ اصل یہ ہے کہ ان کے خیال میں جتنے فنون "میوزس" دیویوں کی تعلیم سے حاصل ہوئے تھے وہ سب ان کی موسیقی میں شامل تھے۔

اہل مصر:- کہا جاتا ہے کہ سب سے پہلے موسیقی کو اہل مصر نے ترقی دی ان کی موسیقی اعلیٰ درجہ ترقی کو پہنچ گئی تھی۔

افلاطون اور ہرودوطوس (جو یونانیوں کا ہی نہیں ساری دنیا کا سب سے پہلا مورخ ہے) دونوں نے مصر کا سفر کیا تھا اور دونوں یقین دلاتے ہیں کہ بخلاف ممانعت کے اور روک کے مصر میں علم موسیقی کو ہر طرح کی ترقی تھی اور سلطنت اسے روزافزوں ترقی دے رہی تھی اور نوعمروں کو کمسنی میں ہی اسکی تعلیم دی جاتی تھی۔

خود ڈیودورس جو مصر میں اس کے ممنوع ہونے کا راوی ہے دوسری جگہ پر لکھتا ہے کہ موسیقی اور اس کے تمام سازوں کے موجد مصر کے دیوتا تھے۔

اور یہ امر پوری طرح پایہ ثبوت کو پہنچ گیا ہے کہ اہل مصر کے پاس ایسے باجے تھے اور آلات طرب موجود تھے جن سے ہر قسم کے جذبات میں تحریک پیدا کرنیوالے مختلف نغمے ادا ہوتے تھے۔

اہل بابل و نینوا:- میں بھی موسیقی کا بڑا رواج تھا۔ ان کے وقت کی بنی ہوئی تصویریں بتا رہی ہیں کہ بادشاہوں کے ساتھ ساتھ اور فتحیاب فوجوں کے آگے آگے چنگ بجانے والے مغنی چلا کرتے تھے۔ یہ بھی

ثابت ہوا ہے کہ وہاں موسیقی عبادت میں داخل تھی اور بڑے بڑے مندروں اور بت خانوں میں ارباب نشاط اور مغنیوں کی چوکیاں مقرر تھیں۔ جن کے نغموں پر اکثر پجاریوں کو حال آیا کرتا تھا۔ مگر ان کے پاس سوا پتھروں وقصر وایوان کی دیواروں پر کندہ کر دینے کے اور کوئی ذریعے اپنے علوم وفنون کو بعد والوں کے لئے محفوظ کر دینے کا نہ تھا۔ اس لئے ان کے جملہ علوم کی طرح ان کی موسیقی بھی ان کے ساتھ مٹ گئی۔ اسی لئے آج ہم ان کی موسیقی سے ناواقف ہیں۔

بنی اسرائیل:۔ بنی اسرائیل کو بھی موسیقی کا کم شوق نہ تھا۔ توراۃ سے معلوم ہوتا ہے کہ سارے آلات طرب خصوصاً چنگ وارغنون کا موجد جوبل تھا جو حضرت آدم کی نسل میں ساتویں پشت پر تھا۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ موسیقی کی پیدائش جوبل سے پہلے ہو چکی تھی اور اگر اس سے پہلے نہ بھی ہوئی ہو تو اس کے زمانہ میں تو شک ہی نہیں کہ یہ فن موجود تھا جس کی تائید وتقویت کے لئے آلات طرب ایجاد کئے گئے۔

بنی اسرائیل کی موسیقی کا عروج:۔ حضرت داؤدؑ کے زمانے میں ہوا۔ جن کے مزامیر مشہور ہیں۔ قدیم مورخ اسبیوس کا بیان ہے کہ حضرت داؤد جہاں جاتے اپنا چنگ ضرور ساتھ لے جاتے۔ انہوں نے مذہبی رسوم وعبادت کے لئے اہل موسیقی کی چوکیاں اور باجوں کے بینڈ مقرر کئے تھے اور ثابت ہوتا ہے کہ عبادت کرتے وقت وہ خود اللہ تعالےٰ واحد ذوالجلال کے سامنے گانے بجاتے تھے جبکہ آلات طرب سے کام لینے والوں کا طائفہ چنگ رباب طنبورہ۔ جھانجھ قرنا اور نرسیان بجاتا۔ اور وہ اپنی مناجات کے نغمہ کی صدا بلند کرتے۔

زمانہ حضرت سلیمانؑ:۔ حضرت سلیمان نے اور ترقی دی جبکہ معبد الہی میں اور حرم ربانی میں بہتیرے گانے بجانے والے نوکر تھے یہ زمانہ بنی اسرائیل کی موسیقی کے شباب کا تھا۔ مگر اسیری بابل نے جو ۶۳ سال تک قائم رہی یہود کی موسیقی اور ان کے آلات طرب دونوں کو خاک میں ملا دیا۔ اس لمبی قید سے چھوٹنے کے بعد وہ پنپنے نہیں پائے تھے کہ ارض یہود اکا وہ پرفتن زمانہ شروع ہو گیا جبکہ ان پر ہر طرف سے حملے ہو رہے تھے۔ مصریوں۔ فارسیوں اور

رومیوں اور سب نے یکے بعد دیگرے انہیں مغلوب و مقہور کیا اور کبھی اتنی مہلت نہ دی کہ اطمینان سے بیٹھ کر اپنے علوم اور قدیم موسیقی کو تازہ اور پرانے آلات موسیقی کو پھر زندہ کرتے۔ ان کی تباہیوں نے ان کی موسیقی کو ان میں سے فنا کر دیا۔
(مضامین شرر صفحہ ۱۰۲)

ظہور اسلام سے پیشتر کا عربی قانون موسیقی

فیثاغورثی قانون موسیقی:۔ ظہور اسلام سے پہلے عربوں میں موسیقی کے دو طریقے رائج تھے۔

۱۔ فیثاغورثی (۲) نو فیوسی۔

حکیم فیثاغورثی کا زمانہ ۵۸۲ سے ۵۰۰ قبل مسیحؑ تک بتایا جاتا ہے یہ حضرت سلیمانؑ بن داؤد کے شاگرد تھے۔ ان کا قول تھا کہ مجھ کو یہ روشنی چراغ نبوت سے حاصل ہوئی ہے۔

القفطی نے تاریخ الحکماء میں اور دوسرے محققین نے لکھا ہے کہ موسیقی کے اصول و قواعد سب سے پہلے حکیم فیثاغورث نے ترتیب دئے ہیں اور موسیقی پر سب سے پہلی کتاب "رسالہ الموسیقی" میں فیثاغورث نے لکھی ہے۔

تمام محققین متفقہ طور پر روایت کرتے ہیں کہ سارنگی جو سب سے پہلا سُر کا ساز ہے حکیم فیثاغورث کی ہی ایجاد ہے۔

تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ حکیم فیثاغورث ہی نے نغموں کو عددی نسبتوں سے متوازن بنایا (حکیم فیثاغورث عہد کیخسرو میں تھے جو ۵۵۹ء قبل مسیح تخت نشین ہوا تھا)

الغرض ظہور اسلام سے پیشتر زمانہ جاہلیت میں عرب فیثاغورث کے ہی رسالہ الموسیقی کے پیروکار تھے اور اسی کے اصول و قواعد کے پابند تھے۔

فیثاغورث کے رسالہ الموسیقی کے علاوہ فیثاغورثی اصول پر عربوں میں اور بھی کئی کتابیں رائج تھیں۔ جن میں سے حکیم افلاطون۔ حکیم جالینوس

اور حکیم ارسطو کی کتابیں بھی زیادہ قابل عزت و وقعت شمار کی جاتی تھیں۔
حکیم فیثا غورث کے ان متذکرہ بالا ماننے والے حکماء نے اس فیثا غورثی قانون موسیقی کو رائج بھی کیا اور اس پر کتابیں بھی لکھیں۔ اس طریقہ موسیقی کا اور حکماء کی کتابوں کا تمام عرب میں چرچا تھا اور اسی فیثا غورثی طریقہ موسیقی کو عرب ظہورِ اسلام کے وقت تک مانتے اور عمل کرتے رہے۔

مطیرابن کندی:۔ عربوں میں فیثا غورثی قانونِ موسیقی کو زیادہ فروغ پانے کا سبب مطیرابن کندی ہے جس نے سوا سو سال قبل مسیح حکیم فیثا غورث کے رسالہ الموسیقی کا عربی میں ترجمہ کیا تھا۔
اور حقیقت میں عربوں کی موسیقی پر یہی سب سے پہلی کتاب ہے جس کے متعلق سب مورخین اور محققین کا یہ قول ہے کہ سوا سو سال قبل مسیح سے عربوں نے موسیقی پر تصانیف کا سلسلہ شروع کر دیا تھا۔
فیثا غورث کا قول ہے۔
جسم عود کی مانند ہے عقلی قوی کھونٹیوں کی طرح اور روح اس موسیقی کے مشابہ ہے جو نپی تلی آوازیں نکالتی ہے۔ (اخلاق انسانیہ صفحہ ۱۲)

نوفیوسی قانون موسیقی:۔ فیثا غورثی قانون موسیقی کے علاوہ دوسرا طریقہ موسیقی یا دوسرا قانون موسیقی عرب میں نوفیوسی بھی جاری تھا اور کچھ لوگ اس کے بھی پیروکار تھے اور اس پر بھی عمل کرتے تھے۔
نوفیوس حکیم فیثا غورث کا ہمعصر تھا۔ مگر نوفیوس نے فیثا غورث کے بعد ہی دعوئ موسیقی کیا تھا۔ اور اپنے اصول جاری کئے تھے جس سے صاف ظاہر ہے کہ نوفیوسی قانونِ موسیقی یقیناً فیثا غورثی قانونِ موسیقی سے ہی ماخوذ تھا۔
نوفیوس نے کرز میں کئی شاگرد طیار کیے تھے جنہوں نے نوفیوسی قانون موسیقی کی اشاعت کی اور اس کو جاری رکھا۔

لغمانِ لبعید۔ تاریخ ابن ظہیر مطبوعہ مصر میں ہے کہ عرب سے لغمانِ (لبعید)

نوفیوسی طریقہ موسیقی حاصل کرنے یونان گیا۔ اور وہاں عرفہ نامی سے ملا جو کرنائے کرزی بجاتا تھا (کرنائے کرزی نوفیوس کے شاگرد استلیئوس کی ایجاد تھی)

لقمان نے عرفہ سے نوفیوسی طریقہ موسیقی حاصل کیا۔ اور اسی طریقہ موسیقی کو عرب میں آکر رواج دیا۔

عرب میں اس طریقہ موسیقی کو بھی کافی فروغ ہوا۔ کیونکہ اس نوفیوسی طریقہ موسیقی کو لقمان کے شاگرد (۱) فارس (۲) اسفندار (۳) اور ماز ندارانے کافی ترقی دی۔ اور بہت شہرت حاصل کی۔

اس طرح لقمان اور اس کے شاگردوں کے باعث نوفیوسی طریقہ موسیقی بھی عرب میں کافی عرصہ جاری رہا۔

مگر تاریخ ابن ظہیر مطبوعہ مصر کے قول کے مطابق نوفیوسی طریقہ موسیقی عرب میں نوفیوس سے لے کر حضرت عیسیٰؑ کے وقت تک ہی جاری رہا اور بعد میں کم ہوتا چلا گیا۔

اقلیدس:- تاریخ الحکماء کے قول کے مطابق نوفیوسی قانون موسیقی پر اقلیدس کی کتابیں (۱) کتاب الارکان (۲) کتاب الفظر۔ (۳) کتاب تالیف اللحو جاری رہیں۔ ان کتابوں کے علاوہ

طیس:- طس کی کتاب فی آلالتہ الصوتتہ۔

نیقوماخس:- اور نیقوماخس کی کتاب "النغم" بھی ارباب موسیقی کے ہاں مدتوں تک بطور سند کے استعمال ہوتی رہیں۔

زمانہ ظہورِ اسلام میں عربی موسیقی

زمانہ آغاز اسلام کا موسیقی:- ظہورِ اسلام کے وقت تک عربوں میں وہی فیثاغورثی قانونِ موسیقی رائج رہا جس کی موجودگی کا ثبوت خود حضور سرورِ کائنات کی احادیث سے ثابت ہے۔

جنگِ اُحد ۶۲۵ء:- میں اہلِ قریش کے ہمراہ ہند بنت عتبہ کا دف

پر رجز گانا بہت سے تاریخوں اور کتابوں سے ظاہر۔

خود بانیٔ اسلام حضور سرور کائنات کے سامنے دف بجا کر لڑکیوں کا گانا احادیث نبویؐ کی بہت سی کتابوں سے ثابت ہے۔

مالک بن جبیر المغنی:۔ اصفہانی نے ان گانے والوں کا ذکر کیا ہے جو بعد ہجرت دربار نبوی میں حاضر ہوئے ان میں مالک بن جبیر المغنی کا نام بھی بتایا ہے جو بنو طے کے وفد کے ساتھ ۶۳۰ء میں دربار نبوت میں حاضر ہوا تھا۔

مالک بن عبداللہ ابن خبیری:۔ طبری نے دربار نبوت میں حاضر ہوئے والے وفد کے مغنیوں میں مالک بن عبداللہ ابن خبیری کا نام بھی بتایا ہے۔

طبرانی:۔ حضورؐ نے پوچھا اس یتیمہ کا (جو عائشہؓ کے پاس تھی) کیا ہوا عائشہؓ نے عرض کیا کہ ہم نے اسے اس کے شوہر کے پاس رخصت کر دیا۔ فرمایا تم نے کوئی عورت اس کے ساتھ نہ کر دی جو ذرا گاتی اور دف بجاتی ہوئی ساتھ جاتی۔

بخاری، داؤد اور ترمذی:۔ میں ربیع بنت معوذ سے روایت ہے کہ جب میری (ربیع بنت معوذ) کی رخصتی ہوئی تو حضورؐ میرے غریب خانہ پر رونق افروز ہوئے اور میرے ہی بستر پر بیٹھ گئے۔ چند لڑکیاں دف بجا بجا کر اپنے بدر میں شہید ہوئے والے بزرگوں کی مدح سرائی کرنے لگیں۔ ایک نے کہیں یہ مصرع گایا کہ (ترجمہ) ہم میں ایک پیغمبر ایسا ہے جو یہ جانتا ہے کہ کل کیا ہوگا۔ حضورؐ نے فرمایا کہ یہ نہ کہو وہی کہو جو پہلے کہہ رہی تھیں (یعنی گا رہی تھیں)

بخاری مسلم اور نسائی:۔ نے حضرت عائشہؓ سے روایت کی ہے۔ حضورؐ میرے ہاں تشریف لائے اس وقت دو لڑکیاں جنگ بعاث کے گانے گا رہی تھیں۔ حضورؐ بستر پر لیٹ گئے اور دوسری طرف کروٹ بدل لی۔ اتنے میں حضرت ابو بکرؓ تشریف لائے اور مجھے

ڈانٹتے ہوئے کہا کہ رسول اللہ کی موجودگی میں یہ شیطانی گیت۔ حضورؐ نے جناب ابوبکرؓ کی طرف متوجہ ہو کر فرمایا۔ رہنے دو ان بیچاریوں کو۔ یہ عید کا دن تھا۔

ہجرت مدینہ:- یہ روایت تو سبھی جانتے ہیں کہ ہجرت مدینہ کے دن عورتیں دف پر یہ گا رہی تھیں (عربی اشعار کا ترجمہ)

ہم پر چاند نکلا ہے۔ وداع کے ٹیلوں سے

ہم پر شکر واجب ہے۔ جب تک دعا کرنے والا دعا کرتا ہے۔

اے وہ جو ہمارے اندر بھیجے گئے۔ آپ تو وہ دین لائے ہیں جو واجب الاطاعت ہے

الغرض یہ چند تاریخی واقعات اس بات کا پورا ثبوت ہیں کہ ظہور اسلام کے زمانہ میں بھی بہت سے ماہرین موسیقی عرب میں موجود تھے اور وہ اسی فیثا غورثی قانون موسیقی کے پیروکار تھے اور یہ چند تاریخی حوالوں کے ثبوت عرب میں موسیقی کے وجود کا اور عربوں کے ذوقِ موسیقی کا اندازہ لگانے کے لیے کافی ہیں۔

نسائی اور طبرانی:- نے یہ حدیث شریف روایت کی ہے کہ ایک عورت حضور کے پاس آئی۔ حضورؐ نے پوچھا کہ عائشہ تم اسے پہچانتی ہو (کہا نہیں حضور بتائیں) فرمایا کہ یہ فلاں قبیلے کی میراثن ہے۔ کیا تم اس کا گانا سننا پسند کرو گی؟ اس کے بعد اس نے حضرت عائشہؓ کو گانا سنایا۔ حضورؐ نے سنکر فرمایا یہ تو بلا کی گانے والی ہے۔

ترمذی:- میں بریدہ بن الحصیب سے روایت ہے کہ حضورؐ جب کسی غزوے سے واپس تشریف لائے تو ایک لڑکی حضورؐ کے پاس آ کر کہنے لگی کہ یا رسول اللہ میں نے منت مانی تھی کہ اگر اللہ تعالیٰ حضورؐ کو سلامتی کے ساتھ واپس لے آئے تو میں حضورؐ کے سامنے دف بجا بجا کر گاؤں گی۔ حضورؐ نے فرمایا منت مانی ہے تو گا بجا لے (ورنہ نہیں) اس کے بعد وہ گانے بجانے لگی۔ اتنے میں حضرت ابوبکرؓ، حضرت عثمانؓ، حضرت علیؓ۔ آئے اور وہ گاتی بجاتی رہی۔ پھر جب حضرت عمرؓ آئے تو وہ اپنی دف کو الٹ کر اس پر بیٹھ گئی۔ اس پر حضورؐ نے فرمایا۔ اے عمرؓ تم سے

تو شیطان بھی ڈرتا ہے۔

(اسی حدیث پر کتاب "اسلام اور موسیقی" کے مصنف مولانا شاہ محمد میر ندوی نے لکھا ہے کہ اس جملہ سے کہ اے عمرؓ تم سے تو شیطان بھی خوف کرتا ہے۔ لوگوں میں عجیب وغریب غلط فہمیاں پیدا ہوئی ہیں۔ بعض نے عورت کا گانا بجانا شیطانی فعل سمجھا مگر انہوں نے یہ نہیں سوچا کہ اگر یہ شیطانی فعل ہوتا تو حضورؐ منع فرما دیتے۔ دوسرے منت غلط یا حرام بات کی نہیں مانی جاتی۔ جن لوگوں نے غلط منت مانی حضورؐ نے اس کی تکمیل کی اجازت نہیں دی۔ اور اگر کوئی یہ خیال کرے کہ شیطان حضرت عمرؓ سے بھاگ گیا تو نعوذباللہ توہین رسالت ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حضرت عمرؓ کی ہیبت لوگوں پر طاری تھی۔ حضورؐ کے مفہوم کا مطلب اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ یہ عورت ڈر گئی تو کیا تعجب ہے۔ تم سے تو شیطان بھی ڈرتا ہے (کتاب اسلام اور موسیقی صلا)

چونکہ ہمارا مطلب صرف یہ بیان کرنا ہے کہ زمانہ ظہور اسلام میں بھی عرب میں فن موسیقی رائج تھا۔ اس لئے یہ چند احادیث نقل کی ہیں۔

خلفاءِ راشدین کے دور کا موسیقی

تاریخ القریش:۔ میں مولانا شہزادہ آزاد لکھتے ہیں۔

۱۔ عربی موسیقی کا علمی فن عروج وکمال مسلمانوں کے عروج وکمال کے ساتھ ساتھ ترقی کرتا گیا ہے۔

۲۔ خلفائے راشدین کے زمانہ میں بڑے بڑے نامور گویئے پیدا ہوئے تھے۔

۳۔ حضرت عمرؓ کے زمانہ کے پیر چنگی (چنگ نواز) کا واقعہ مولانا روم اور دیگر محققین نے بیان کیا ہے۔

۴۔ حضرت عثمانؓ کی خلافت کے زمانہ میں طویس نامی مغنی کو بڑی شہرت حاصل ہو گئی تھی۔

طویس:۔ اس کا اصلی نام عیسیٰ بن عبداللہ اور کنیت ابو عبدالمنعم تھی فن موسیقی

میں اس کی مثال دی جاتی تھی. جیسا عربی کے ایک شعر سے ظاہر ہے سے

تغنی طویس والسریجی بعد
وما قصبات السبق الا المعبد

ترجمہ:۔ اچھا گانا طویس ہے اور سریج اس کے بعد ہے. مگر اول نمبر معبد نے ہی حاصل کیا ہے۔

اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوا کہ طویس کے علاوہ سریج اور معبد بھی اس دور کے مشہور مغنی تھے۔

سریج مغنی:۔ خلفائے راشدین کے دور کا مشہور مغنی اور طویس کا شاگرد تھا۔

عریض مغنی:۔ اس کو بڑی شہرت حاصل تھی اور طویس مغنی کا شاگرد تھا۔

سعید مغنی:۔ خلفائے راشدین کے دور کا نامور مغنی تھا اور طویس مغنی کا شاگرد تھا۔

رقیق مغنی:۔ اس کو خلفائے راشدین کے دور میں بڑی شہرت حاصل تھی۔

ابن عائشہ:۔ خلفائے راشدین کے دور میں عرب میں اس کو دور دور شہرت حاصل تھی۔

طویس مدنی مغنی ابو عبدالمنعم بن عیسیٰ بن عبداللہ، پہلا مغنی اسلام ہے اس کی شہرت زمانۂ خلافت حضرت عثمان غنی میں بہت ہو گئی تھی اسکی وفات ۹۲ھ میں ہوئی۔

حضرت عمر فاروقرض:۔ ابن حجر عسقلانی التخص الحبیر ص۳۵۹ پر لکھتے ہیں کہ حضرت عمرؓ جب اپنے گھر میں تنہا ہوتے تو ایک یا دو دو شعر گا گا کر پڑھتے۔

ابو عبداللہ خوات:۔ کے متعلق علامہ عبدالبر کتاب استیعاب ص۱۶۱ پر لکھتے ہیں۔

خوات کہتے ہیں کہ ہم لوگ حضرت عمرؓ کے ساتھ حج کے لئے روانہ ہوئے ان میں ابو عبیدہ بن جراحؓ اور عبدالرحمٰن بن عوف بھی تھے. لوگوں نے حضرت عمرؓ سے

فرمائش کی کہ حضرار کے اشعار ترنم کے ساتھ سنوائیے۔ حضرت عمرؓ نے کہا کہ ابو عبداللہ یعنی (خوآت) کو بلا کر کہو کہ اس کے اشعار گا کر سنائے۔ خوات کہتے ہیں کہ یہ شغل ساری رات ہوتا رہا۔ یہاں تک کہ صبح ہونے لگی تو حضرت عمرؓ نے فرمایا کہ خوات اب اپنی زبان بند کرو کیونکہ صبح ہو چکی ہے۔

حضرت عثمان غنی ذی النورینؓ:- صاحب البیانؓ نے اور ماوردی نے حاوی میں لکھا ہے کہ حضرت عثمان غنیؓ کے پاس دو باندیاں تھیں جو انہیں شب کو گانا سنایا کرتی تھیں جب وقت سحر ہوتا تو آپ ان سے فرماتے کہ اب بس کرو یہ استغفار کا وقت ہے۔

حارث بن کلاہ بن عمر بن علاج الشقفی:- یہ شقیف خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ زمانہ جہالت میں حصول طب کے لئے ایران گئے۔

آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے ظہور کے بعد حلقہ بگوش اسلام ہوئے القفطی نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے کہ الحارث سارنگی بہت اچھی بجاتے تھے اور یہ ہنر وہ ایران اور یمن سے سیکھ کر آئے تھے۔

نقائش التواریخ میں منشی دیوی پرشاد لکھتے ہیں کہ الحارث نے فارس کی سلطنت میں جا کر فنون طبابت اور علم موسیقی کو خوب سیکھا تھا اور عود خوب بجاتا تھا اس کی وفات ۱۳ھ میں ہوئی۔

یہ چند تاریخی حوالے اس بات کا ثبوت ہیں کہ خلفائے راشدین کے زمانہ میں بھی عرب میں موسیقی رائج تھا اور یہ ای فیثا غورثی قانون کے مطابق رائج تھا اور اس وقت تک کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوئی تھی۔

خلفائے بنی امیہ کے دور میں موسیقی

دور بنی امیہ کے چند مغنی:- یہاں ہم دور بنی امیہ کے چند ایسے مغنیوں کے مختصر حالات لکھ رہے ہیں۔ جن کے حالات

واقعات اور فنی کمالات کے تذکرے معتبر کتب اور مستند تواریخ میں پائے جاتے ہیں۔

دلیس مغنی:- اس مشہور مغنی کو دورِ بنی امیہ میں بڑی شہرت حاصل تھی اور یہ عہدِ حضرت معاویہؓ کا بڑا مشہور گویا مانا جاتا تھا۔

مسجح مغنی:- اس مغنی کو عہد عبدالملک بن مردان (۶۵ھ مطابق ۶۸۵ء سے ۸۶ھ مطابق ۷۰۵ء تک) میں بڑی شہرت حاصل تھی۔

ابو عثمان بن مسجح مغنی:- یہ مسجح مغنی کا بیٹا تھا اس وجہ سے ابن مسجح کے نام سے مشہور تھا۔ یہ عہد عبداللہ بن زبیر کا بڑا مشہور اور نامور گویا تھا۔

عریض مغنی:- یہ ابن مسجح کا بڑا مشہور اور نامور شاگرد تھا اور اس کو عہد عبدالملک بن مروان میں بڑی شہرت و عزت حاصل تھی۔

سعید بن مسجح مغنی:- یہ مشہور مغنی مسجح مغنی کا بیٹا اور ابو عثمان بن مسجح مغنی کا بھائی تھا۔ اس کو اپنے باپ اور بھائی سے موسیقی کی تعلیم حاصل ہوئی تھی اور اس کو عہد عبد الملک میں بہت شہرت حاصل تھی۔

سریح مکی مغنی:- یہ عرب کا بہت بڑا اور مشہور مغنی ہوا ہے۔ اس نے بہت سے راگ بھی بنائے ہیں۔ اس کو عبداللہ بن زبیر کے زمانہ میں بڑی شہرت و عزت حاصل ہوئی اور اس نے بہت شاگرد تیار کئے۔

ابن سریح مکی مغنی:- یہ مشہور مغنی سریح مغنی کا بیٹا تھا۔ اس لئے ابن سریح کے نام سے مشہور تھا۔ اس کا اصلی نام عبید تھا۔ یہ یزید بن عبدالملک اور ولید کے عہد کا مشہور گویا تھا۔

ہلال بن الشعیر:- یہ دورِ بنی امیہ کا مشہور شاعر تھا اور اس وقت کا بڑا ماہر موسیقی بھی مانا جاتا تھا۔

ابن عائشہ المدنی مغنی:- اس کی ماں کا نام عائشہ تھا جو اس دور کی بڑی عاقلہ اور فاضلہ مشہور تھی اس لئے یہ اپنی ماں کی نسبت سے ابن عائشہ کے نام سے مشہور ہوا اس کو عہدِ ولید بن یزید میں بہت شہرت حاصل تھی۔ اس نے بہت سے گیتوں کی طرزیں بھی بنائی تھیں

اس نے خلفائے راشدین کا زمانہ بھی دیکھا اور دور امیہ بھی دیکھا تھا۔

الربعی مغنی:- اس کا شمار اس دور کے مشہور مغنیوں میں ہوتا تھا اور یہ جعفر بن سلیمان گورنر مدینہ کا خاص گویا تھا۔

عطرد مغنی:- یہ الربعی مغنی کا ہمعصر اور ہم پایہ مغنی تھا، اور اس کا شمار اس وقت کے مشہور گویوں میں تھا۔

سریج مغنی:- اس مشہور مغنی کو یزید بن عبدالملک ۱۰۱ھ سے ۱۰۵ھ تک کے عہد میں بڑی شہرت حاصل ہوئی۔

ابو یحییٰ بن سریج مغنی:- یہ عبید یعنی ابن سریج کا بھائی اور سریج مغنی کا شاگرد تھا اور ان دونوں استادوں کی اسکو تعلیم حاصل ہوئی تھی، اور یہ عہد بنی امیہ کا بڑا مشہور گویا ہوا ہے۔

معبد المدنی مغنی:- یہ عرب کا بہت بڑا مشہور و نامور گویا تھا عہد بنی امیہ میں اس کا شمار چوٹی کے فنکاروں میں تھا، گانے میں اس کی مثال پیش کی جاتی تھی۔ اس نے بہت سے راگ بھی بنائے تھے۔

مالک ابن ابی السمح:- یہ خاندان بنی طے سے تھا اس کو عہد ولید بن یزید اور ابو العباس سفاح میں بہت شہرت حاصل ہوئی، اور یہ عربی موسیقی کا بہت بڑا ماہر اور عامل مانا جاتا تھا۔

رائیقہ:- یہ عبدالرحمٰن بن ابی الزناد کی کنیز اس دور کی مشہور گانے والیوں میں شمار ہوتی تھی۔

عزہ:- یہ خارجہ بن یزید کی بڑی نامور گانے والی کنیز تھی جس کو اس دور میں بڑی شہرت حاصل تھی۔

حبابہ:- یہ یزید بن عبدالملک کی کنیز تھی اور اس کو گانے کے لحاظ سے بڑی شہرت حاصل تھی۔

صفر العلیمن:- اس نے مشہور مغنی عبید ابن سریج سے موسیقی کی تعلیم لی تھی اس کو عرب میں بہت شہرت تھی۔

☆

خلفائے بنی عباسیہ میں موسیقی کا عروج و کمال

دورِ بنی عباسیہ کے خلفاء کا ذوقِ موسیقی:- محققین اور مورخین کا متفقہ فیصلہ ہے کہ خلفائے بنی عباس کے دور میں فنِ موسیقی کو بہت زیادہ ترقی ہوئی اور علمی اصول و قواعد عملی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے مرصع ہو کر بامِ عروج تک پہنچا۔

اور اس فن پر خلفائے بنی عباس نے خاص طور سے اس پر توجہ دی اور اس فن کو فنی حیثیت سے آراستہ و پیراستہ کر کے اس فن کی اشاعت کے لئے نت نئے ڈھنگ اور اس کی ترقی و بقا کے لئے نت نئے طریقے رائج کئے۔

مولانا عبدالحلیم شرر کا قول:- اپنی کتاب ہندوستانی موسیقی میں لکھتے ہیں۔ ابتدائے خلفاء بنی عباس کے دور میں صدہا صاحبِ کمال مغنی گزرے ہیں۔ خلیفہ ہارون رشید کے عہد میں تو تمام شہر مغنیوں اور اہلِ کمال سے پُر تھے۔ خود ہارون رشید کے دربار میں بڑے بڑے صاحبِ کمال مغنی موجود تھے جن میں سے ابن جامع اور ابراہیم موصلی خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ جو اس فن میں بڑی قابلیت رکھتے تھے۔

اس زمانے میں صرف پیشہ ور گویے ہی نہیں بلکہ بڑے بڑے امرائے خلافت اور خاص خاندانِ خلافت کے شہزادے اس علم کے اعلیٰ ماہرینِ فن میں ہی شمار کئے جاتے تھے۔ چنانچہ خود ہارون رشید کا بھائی ابراہیم بن مہدی گانے میں باکمال تھا یہی وجہ تھی کہ خلافت بنی عباس کے زمانے میں فنِ موسیقی کو چار چاند لگ گئے۔

(ہندوستانی موسیقی)

خلیفہ متوکل:- (۲۳۳ھ سے ۲۴۷ھ) کے زمانے میں موسیقی کو اور ترقی ہوئی۔ اس زمانہ میں زنیں، زبیں اور مشدد اس فن کے بڑے ماہر استاد مانے جاتے تھے۔

خلیفہ معتضد باللہ:- ۲۷۹ھ سے ۲۸۹ھ) خود موسیقی کا بڑا قدر دان اور

ماہر موسیقی تھا۔ اس کے دربار میں بڑے بڑے اہلِ کمال ماہرین موسیقی جمع تھے۔

عبداللہ بن معتز:۔ معتضد باللہ کے بعد عبداللہ بن معتز نے اس فن موسیقی کو اور ترقی دی اور اسی زمانے میں عربوں نے اس فن میں صدہا قسم کی خوبیاں پیدا کیں۔ ایجادات و اختراعات کا سلسلہ عرصہ دراز تک چلتا رہا۔

اور عربوں نے موسیقی پر بہت سی کتابیں لکھیں۔ کیونکہ ہر خلیفہ نے اپنے اپنے عہد میں اس فن کی طرف خاص طور سے توجہ کی۔ اہلِ فن کو عزت و وقعت کے ساتھ اپنے درباروں میں جگہ دی اور ہمیشہ اس فن کی ترقی و بقا کیلئے کوشاں رہے۔

واثق باللہ:۔ تاریخ الخلفاء میں اصولی کا یہ قول لکھا ہے کہ۔ واثق باللہ ہارون ابوجعفر بن معتصم بن رشید۔ راگ میں سب خلفاء سے زیادہ ماہر ہوا ہے۔

اس نے بہت سی باتیں اصوات والحان اور سریں (راگ راگنیاں) قریباً سو کے ایجاد کیں۔

عود بجانے اور اشعار وا خبار میں وہ سب سے بڑا استاد مانا جاتا تھا۔

خلفاء بنی عباس نے جو اپنے عہد میں فن موسیقی اور اس فن کے فنکاروں کی سرپرستی کی ہے اور اپنے دلی ذوق و شوق کی وجہ سے اس فن کی ترقی و بقا کے لئے کوششیں اور جدوجہد کی ہے اور اس فن کو فنی عروج و کمال تک پہنچانے کے لئے فنکاروں پر جو اپنی عنایات و نوازشوں کی بارشیں کی ہیں ان کے حالات و واقعات سے عربی کتب و تاریخ پُر ہے اور خاص طور سے ابوالفرح اصفہانی کی کتاب آغانی جو اکیس جلدوں میں ہے ایسے حالات و واقعات سے مرصع ہے۔

(طوالت کے خوف سے ہم نے ایسے تمام حالات و واقعات کو نظر انداز کر دیا ہے۔ صرف موسیقی کی خصوصیات کو ہی مدِ نظر رکھا ہے۔)

٭

دورِ خلفاءِ بنی عباسیہ میں موسیقی کی ترتیب و تنظیم

عربی موسیقی کے اسباب ترقی:- عربی کتب موسیقیہ کا سلسلہ تو مطیرابن کندی سے ہی شروع ہو گیا تھا جس نے سوا سو سال قبل مسیح حکیم فینا عورث کی "کتاب الموسیقی" کا عربی میں ترجمہ کیا تھا۔ مگر جس کو خالص عربی موسیقی کی کتب موسیقیہ کہا جا سکتا ہے۔ تاریخی لحاظ سے اس کا سلسلہ خلفائے بنی عباس کے ہی دور سے شروع ہوتا ہے۔

خلیفہ ہاروں رشید:- نے بیت الحکمت کے نام سے ایک ادارہ قائم کیا تھا جس میں یہودی، عیسائی، پارسی اور ہندو مترجمین بڑی بڑی تنخواہوں پر مقرر کیے گئے تھے۔ وہ بڑے بڑے قابل مترجمین دن رات فنونِ حکمت (عرب ان تمام علوم کو حکمت کہتے ہیں۔ جن کی اختراع عقلِ انسانی سے ہو اور موسیقی کو بھی اس میں شامل کرتے ہیں) کی تحقیقات میں مصروف رہتے تھے۔ وہ دیگر علوم و فنون کی کتابوں کے عربی میں ترجمے بھی کرتے تھے اور ان پر اپنی تصنیفات بھی کرتے تھے۔

خلیفہ ماموں رشید:- کتاب المامون میں ہے کہ خلیفہ ہاروں رشید کے زمانہ سے جو ترجموں کا سرمایہ اتنک جمع ہوا تھا، وہ خلیفہ ماموں رشید کے شوقِ علم کے لئے کافی نہ تھا۔

ماموں رشید نے قیصرِ روم کو خط لکھا کہ ارسطو کی جس قدر تصانیف مل سکیں وہ دارالخلافت کو روانہ کی جائیں۔

قیصرِ روم نے قسطنطین کے زمانہ سے یونان میں جو کتب خانہ مقفل تھا اور جتنے تاجدار اس کے بعد ہوئے قفلوں کی تعداد بڑھاتے رہے۔ اس کتب خانہ سے قیصر نے پانچ اونٹوں پر کتابیں لاد کر ماموں رشید کو بھیج دیں۔

پھر ماموں رشید نے حجاج بن یوسف بن المطر، یوحنا بن البطریق اور سلیمان کو جو بیت الحکمت کے مہتمم اور افسرِ اعلیٰ تھے۔ روم بھیجا کہ اپنی پسند سے کتابیں

انتخاب کرکے لائیں۔

پھر ماموں رشید نے ارمینیہ۔ مصر۔ شام۔ سیپرس۔ اور دوسرے مقامات میں قاصد بھیجے اور لاکھوں روپیہ صرف کے لئے دیئے کہ جس قدر صرف سے اور جس طرح بھی ہوسکے پرانی تصانیف بہم پہنچائیں۔

اس زمانے میں قسطا بن لوقا ایک عیسائی بھی بہت سی کتابیں تلاش کرکے لایا۔ ماموں نے ان کتابوں کے ساتھ اس کو بھی ترجمے کے کام پر مقرر کیا۔

سہل بن ہارون کو جو فارسی الاصل حکیم تھا اور مجوسیوں کے علوم و فنون سے بخوبی واقف تھا ماموں رشید نے اس کو بھی ترجمے کے کام کی خدمت پر مقرر کیا۔

خلیفہ ماموں رشید کی یہ التفات اور توجہ دیکھ کر تمام دربار میں یہ جوش پھیل گیا۔ محمد احمد اور حسن نے جو ماموں رشید کے خاص ندیم تھے اور جو ہندسہ جیل اور موسیقی میں استاد وقت مشہور تھے۔

انہوں نے روم کے اطراف اور دیگر ممالک سے کئی ہزار کتابیں منگائیں اور دور دراز ملکوں سے مترجم بلوائے جنکو بیش قرار مشاہروں پر ترجمہ کیلئے مقرر کیا۔

جبریل بن بختشو (المتوفی ۲۱۵ھ) جو ایک عیسائی طبیب اور دربار خلافت کا رکن تھا۔ اس نے بھی ترجمہ کے کام میں بڑی فیاضیاں دکھائیں۔

ہندوستان کے راجہ نے مشہور حکیم دوبان کو ماموں کی خدمت میں بھیجا اور لکھا کہ جو ہدیہ آپ کی خدمت میں بھیج رہا ہوں دنیا میں اس سے بڑھ کر مفید و نامور اور معزز تحفہ نہیں ہوسکتا۔ اس حکیم نے کسی طرح یہ معلوم کیا تھا کہ ایوان کسرا میں ایک صندوق مدفون ہے جس میں نوشیرواں کے وزیر کی ایک نہایت بے مثل تصنیف چھپا کر رکھی ہے۔ ماموں نے حکیم کے کہنے سے وہ صندوق منگوایا۔ اس میں سے تقریباً سو ورق کا ایک رسالہ ملا۔ ماموں اسکا ترجمہ سنکر بہت خوش ہوا۔

الغرض اسی طرح بڑی جستجو اور تلاش سے اطراف و جوانب اور دور دراز ملکوں سے یونانی۔ کلڈی۔ قبطی۔ فارسی اور سامی وغیرہ زبانوں کی کتابیں جمع ہوگئیں اور ترجمہ کا کام شروع کیا گیا۔

حجاج بن یوسف کوفی۔ حسن بن شاکر۔ ابو حسان۔ قسطا بن لوقا بعلبکی۔ سلیمان حنین بن اسحاق۔ سہیل بن ہارون۔ ابو جعفر یحییٰ بن عدی۔ محمد بن موسےٰ خوارزمی۔ احمد بن شاکر۔ محمد بن شاکر۔ علی بن العباس بن احمد جوہری یعقوب الکندی یوحنا بن ماسویہ۔ ابن البطریق۔ اور یحییٰ ابن ابو منصور وغیرہ جو مامون کے دربار کے مشہور مترجم اور بیت الحکمت کے مہتمم تھے ترجمے کے کام پر لگ گئے۔

مامون مترجم کو اس کی تنخواہ سے علاوہ (ان میں اکثر کی تنخواہیں آجکل کے حساب سے ڈھائی ہزار روپے سے بھی زیادہ تھیں) کتاب کے وزن کے برابر سونا تلوا کر دیتا۔ (کتاب المامون)

خلیفہ منصور عباسی:- مامون رشید کے عہد سے زیادہ ترجمہ کا کام خلیفہ منصور کے عہد سے ۱۳۵ھ سے ۳۲۵ھ تک ہوا۔ اور مدت تک بڑے اہتمام سے جاری رہا۔

خلیفہ منصور عباسی نے حکمائے یونان۔ فلسطین۔ اور نسطورین نے جو اپنی اپنی تصانیف بطور یادگار چھوڑی تھیں جو دارالعلوم مصر۔ قسطنطنیہ۔ فارس اور فنیقس وغیرہ میں تھیں منگا کر جمع کیں اور ان کے عربی میں ترجمے ہوئے۔

اور ان پر منصور۔ ابو محمد۔ ذکریا۔ سلیمان اور عبدالرحمٰن وغیرہ نے حواشی لکھے اور ان کو زندہ کیا۔

ترجمے کا کام خلفائے بنی عباس کے ہر دور میں جاری رہا۔ اور ہر دور میں بڑے بڑے مشہور مترجم ہوئے۔ مثلاً

یحییٰ بن البطریق۔ نعیم الحمص۔ عبدالمسیح بن عبداللہ۔ اسحاق بن حنین حبیش بن حسن۔ ابو بشر متی بن یونس۔ ابو بکر زکریا المنطقی۔ ابوالخیر الحسن بن الخمار۔ ثابت بن قرہ۔ ابوالوفا۔ محمد بن محمد۔ اطاسب۔ عیسیٰ بن عیسیٰ۔ ابراہیم بن الصلت۔ عمر بن الفرخان۔ اور حسن بن ہارون۔ وغیرہ وغیرہ کے تراجم حواشی اور دیگر تحریریں علمی دنیا میں کافی شہرت وعزت حاصل کر چکے ہیں۔

مورخین۔ محققین کا یہ کہنا قریباً صحیح ہے کہ دورِ عباسیہ میں دیگر ممالک کا کوئی علمی سرمایہ ایسا باقی نہیں رہا تھا جو ترجمہ کے ذریعہ عربی میں منتقل نہیں ہوا ہو۔

یہی چیز تھی جس کی وجہ سے علمی دنیا میں دولت عباسیہ کی شہرت کی آواز بازگشت آرہی ہے۔

(مورخ راجپوتانہ۔ مترجم ناسخ التواریخ ایران) منشی دیوی پرشاد لکھتے ہیں۔

مامون نے ارسطو کو خواب میں دیکھا۔ ملک روم کو خط بطلب کتب ارسطو لکھا۔ اس نے حد سے زیادہ کوشش کرکے ایک محفوظ مکان سے قسطنطین کے عہد سے جو اراضی ایران میں مقفل تھا۔ حکمت فلسفہ کی کتابیں پیدا کیں اور ان میں سے پانچ اونٹ کا بوجھ مامون کے پاس بھیجدیا۔ مامون نے ایک جماعت مقرر کی جس نے ان تمام کتابوں کو یونانی سے عربی میں ترجمہ کیا۔ بعد اس کے اکثر مسلمان بھی یونانیوں کی کتابوں کی تلاش میں مصروف رہے۔

اور جو لوگ بہ منجم کے بعد اس مہم پر گئے تھے ان کے محمد و احمد، موسیٰ بن شاکر کے بیٹے تھے۔ جنہوں نے اس مہم میں جان و مال کے صرف کرنے سے دریغ نہیں کیا۔ جس سے ان کو فلسفہ۔ ہندسہ، موسیقی۔ ارسماطیقی اور طب وغیرہ علوم کی کتابیں حاصل ہوئیں (نقائص التواریخ)

جمال الدین ابوالحسن علی بن یوسف القفطی:- نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے۔

مسلم فتوحات کے بعد وہی شامی جو پہلے اپنی زبان میں مترجم کیا کرتے تھے وہی پھر مسلمان ہونے کے بعد اب عربی زبان کی خدمت میں لگ گئے تھے۔

مولانا عبدالحلیم شرر:- نے کتاب ہندوستان کی موسیقی میں لکھا ہے۔ منصور عباسی کے عہد میں اسکے حکم سے بطلیوس، جالینوس اقلیدس ابولینوس۔ ارسطاطالیس۔ ارشمیدس وغیرہ یونانی حکیموں کی تصانیف کے یونانی سے عربی میں ترجمے ہوئے۔ فلسفہ اور حکمت کے ساتھ ساتھ موسیقی کی بھی اشاعت جاری رہی۔

الغرض اس محنت و جانفشانی کوشش اور جد و جہد سے عرب مسلمانوں نے اپنے دیگر علوم و فنون کے ساتھ ساتھ اپنی موسیقی کو اعلیٰ اعلیٰ اصول و قواعد بیش بہا علمی رموز و نکات اور بہتر فنی خصوصیات سے مرصع کرکے فن موسیقی کو ازسرنو زندہ کیا۔

عربی کتب موسیقیہ کے چند مصنفین

عربی کتب موسیقیہ:- دورِ عباسیہ میں سینکڑوں کی تعداد میں مترجم اور دیگر علوم و فنون کی کتابوں کے مصنفین ہوئے ہیں۔ جن کے حالات بیان کرنے کے لئے کئی ضخیم کتابوں کی ضرورت ہے مگر ہمارا مقصد تو صرف عربی موسیقی کے کچھ فنی حالات بیان کرنا ہے اس لئے ہم یہاں صرف ایسے ہی چند مصنفین کا حال بیان کرنا مناسب سمجھتے ہیں جنہوں نے فن موسیقی پر بہترین کتابیں لکھ کر خدمت خلق اور خدمتِ فن کے فرائض ادا کئے ہیں اور جن کے حالات مستند تواریخ اور معتبر کتب میں بھی پائے جاتے ہیں۔

ابو یوسف یعقوب بن اسحاق الکندی بصری بغدادی:- بصرے میں ۷۹۰ء میں پیدا ہوئے۔ ان کو ارسطو کا ہم پلّہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ خلیفہ مامون رشید کے سب سے بڑے مترجم تھے۔ حسان کا قول ہے کہ الکندی کے سوا اسلام میں اور شخص فلاسفر کے لقب سے ممتاز نہیں ہوا۔ وہ طب۔ حساب۔ منطق۔ ہندسہ۔ موسیقی۔ طبائع۔ اعداد اور نجوم کے بہت بڑے ماہر تھے۔

علامہ ابن اصیبعہ نے طبقات الاطباء میں الکندی کی دو سو بیاسی کتابوں اور رسالوں کے نام دیئے ہیں۔

ابو معشر نے کتاب المذکرات میں یعقوب الکندی کو بہت بڑا مترجم بنایا ہے ابن جلجل الاندلسی کہتا ہے۔ الکندا ایک شریف الاصل بصری تھا جس کا دادا بنو ہاشم (عباسیہ) کی طرف سے بعض ولایات پر حکمراں رہا۔ بصرے سے بغداد حصول علم کے لئے گیا۔ اور رفتہ رفتہ طب۔ فلسفہ۔ منطق۔ موسیقی۔ ہندسہ۔ اعلم الاعداد اور ہیئت میں یگانہ روزگار بن گیا۔

موسیقی سے علاج:- القفطی نے تاریخ الحکماء میں الکندی کی موسیقی کے متعلق ایک حکایت لکھی ہے کہ یعقوب الکندی کے

پڑوس میں ایک بڑے تاجر کے لڑکے پر سکتے کا حملہ ہو گیا۔ تاجر نے بغداد کے تمام اطبا کو بلایا۔ لیکن کوئی افاقہ نہیں ہوا۔ لوگوں نے کہا کہ تمہارے پڑوس میں دنیا کا سب سے فاضل رہتا ہے اس کی خدمت سے کیوں فائدہ نہیں اٹھاتے۔ تاجر الکندی کے پاس گیا اور سب حال بیان کیا۔ الکندی تاجر کے گھر گیا۔ اور لڑکے کی نبض پر ہاتھ رکھ کر دیکھا اور اپنے چار شاگردوں کو جو موسیقی میں ماہر تھے حکم دیا کہ بیمار کے سرہانے کھڑے ہو کر سارنگی بجاؤ اور فلاں فلاں سُر پیدا کرو۔ کچھ دیر کے بعد لڑکے کی نبض میں جنبش پیدا ہوئی پھر جسم ہلنے لگا اور لڑکا اٹھ کر بیٹھ گیا۔ الکندی نے تاجر سے کہا اپنے کاروبار اور لین دین کے متعلق جو کچھ بھی تم کو پوچھنا ہے پوچھ لو اور لکھ لو اس دوران میں ساز بجتے رہے اور تاجر نے جو کچھ پوچھنا اور معلوم کرنا تھا معلوم کر لیا۔ دفعتاً ساز بے سُرے ہو گئے اور وہ لڑکا بے ہوش ہو کر گر پڑا۔ تاجر نے کہا خدا کے لئے وہی سر نکالئے تاکہ لڑکا پھر اٹھ بیٹھے۔ الکندی نے کہا اب اٹھنا مشکل ہے مجھ کو دیر میں خبر کی گئی جب میں یہاں پہنچا تو اس میں زندگی کے صرف چند ہی سانس باقی تھے۔ (تاریخ الحکماء)

الکندی کتب موسیقی:- القفطی نے الکندی کی مختلف علوم و فنون پر دو سو پچیس تصانیف کی فہرست دی ہے۔ جن میں سے موسیقی پر یہ چند کتابیں مشہور ہیں۔

۱۔ رسالۃ الکبرٰی فی تالیف
۲۔ کتاب ترتیب النغم
۳۔ کتاب المدخل الی الموسیقی
۴۔ رسالۃ فی الیقاع
۵۔ رسالۃ فی الاخبار عن صناعۃ الموسیقی
۶۔ کتاب فی خبر صناعۃ الشعراء
۷۔ رسالۃ موسیقی فی ترتیب و تالیف
۸۔ اور ایک رسالہ تال پر ہے۔

اور ایک رسالہ احمد بن معتصم کی اس کتاب کا خلاصہ ہے۔ جس میں نغموں

کی تالیف اور چنگ سازی کی بحث ہے۔ الکندی کا ۲۶۰ھ میں انتقال ہوا۔

احمد بن محمد الطیب السرخصی:۔ القفطی نے تاریخ الحکماء میں اس کو یعقوب الکندی کا شاگرد بتایا ہے اور اس کے متعلق لکھا ہے کہ۔

اس کا کلام فصیح۔ مختصر نویسی میں ماہر، علوم متقدمین اور فنون عرب میں ماہر، ذہین، قابل و بلیغ، فلسفہ۔ موسیقی اور منطق میں کامل تھا۔

مختلف علوم و فنون پر احمد بن محمد کی چوبیس کتابوں کا ذکر کیا گیا ہے جن میں سے موسیقی پر یہ چند کتابیں مشہور رہیں۔

احمد بن محمد الطیب السرخصی کی کتب موسیقی:۔ ۱۔ کتاب الموسیقی صغیر ۲۔ کتاب الموسیقی کبیر

۳۔ المدخل الاعلم الموسیقی ۴۔ کتاب اللہو و الملاہی ۵۔ نزہتہ المنکر احاص۔

القفطی نے لکھا ہے کہ یہ آغاز میں خلیفہ معتضد باللہ کا استاد تھا، پھر اس کا ندیم و جلیس بن گیا۔ معتضد باللہ اس سے امور مملکت میں مشورہ لیا کرتا تھا اس کی وفات ۲۹۱ھ میں ہوئی۔

ابو عبدالرحمٰن خلیل بن احمد عمر فراہدی بصری بغدادی:۔ یہ نحوی لغوی ادیب۔ عروض۔ لغات عرب کا پہلا مدون اور عروض کا موجد کہلاتا ہے۔

دربار ماموں رشید کا مشہور مترجم تھا، جس کے ترجموں کی ماموں بہت تعریف کرتا تھا۔ اس نے بہت سے راگ بھی اختراع کئے تھے۔ یہ ابو عمرو کا شاگرد اور سیبویہ کا استاد تھا۔ کتاب الماموں اور تاریخ اسلام میں اس کی کئی کتابوں کا ذکر ہے۔

۱۔ کتاب الشہود ۲۔ کتاب الصور ۳۔ کتاب النقط و الشکل

مگر موسیقی پر جو اس کی کتاب زیادہ مشہور رہی ہے اس کا نام ہے۔

۴۔ کتاب النغم۔ اس کی عمر ۷۴ سال وفات ۱۷۵ھ (۷۹۲ء) میں ہوئی۔

ابوالحسن علی بن ابن عبداللہ ہارون علی بن یحییٰ بن ابی منصور

یہ منجم، ندیم اور شاعر عرب تھے۔ کتنے ہی خلفا بنی عباسیہ کے ندیم خاص رہے۔ ان کی پیدائش ۲۷۷ھ وفات ۳۵۲ھ میں ہوئی۔ تاریخ الحکماء نے ان کی گانے پر ایک کتاب کا ذکر کیا ہے جس کا نام ہے۔

۱۔ الفرق بین ابراہیم بن مہدی و اسحاق موصلی۔

ثابت بن قرہ بن ذکریا بن ابراہیم ابوالحسن الحرانی سائبی

ان کا اصلی وطن حرّان تھا بعد میں بغداد میں سکونت اختیار کی المعتضد کے منجم اور قبیلہ بنی بویہ کے مشہور علماء تھے۔ ابوعلی المحسن بن ابراہیم بن ہلال الصائبی نے بڑی محنت سے ان کی تصانیف کی ایک فہرست تیار کی ہے جس میں اکسیو چھ کتابوں کے نام دیئے ہیں۔ موسیقی پر ثابت بن قرہ کی جو کتابیں ہیں ان میں سے چند مشہور کتابوں کے نام یہ ہیں۔

ثابت بن قرہ کی کتب موسیقی:۔ (۱) کتاب ما سالہ ابوالحسن علی بن یحییٰ المنجم من ابواب علم الموسیقی۔

۲۔ جوامع عملہا لکتاب نیقوماخس فی الارثماطیقی (۲ مقالے)

۳۔ مقالۃ فی الموسیقی

۴۔ اشکال لہ فی الحیل

۵۔ کتاب فی شرح السماع الطبیعی

۶۔ جوامع عملہا للمقالۃ الاولیٰ من الاربع لبطلیموس۔

۷۔ ایک سریانی کتاب جس کا ایک باب موسیقی پر ہے۔

ثابت بن قرہ کی پیدائش ۲۲۱ھ وفات ۲۸۸ھ میں ہوئی۔

قنطوان البالی:۔ جمال الدین ابوالحسن علی بن یوسف القفطی نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے کہ قنطوان البالی اپنے زمانے کا فاضل اور ماہر موسیقی تھا۔ موسیقی پر اس کی ایک کتاب کا نام ہے۔ ۱۔ کتاب الابتداع۔

ابوعمرو سہل بن ہارون وستمسانی:۔ القفطی نے تاریخ الحکماء میں ان کے متعلق لکھا ہے کہ ابوعمرو حکیم فصیح۔ شاعر۔ اور ماہر موسیقی تھا اس نے کئی کتابیں موسیقی پر لکھی ہیں (مگر تاریخ الحکماء میں ان کے نام نہیں دیئے)

تاریخ اسلام نے ان کی وفات ۲۶۲ھ لکھی ہے۔

محمد بن ذکریا ابوبکر الرازی:۔ تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ یہ مشہور اسلامی فلسفی۔ مہندس۔ منطقی اور مشہور طبیب ہوئے ہیں۔

القفطی نے لکھا ہے کہ یہ اوائل عمر میں سارنگی بجایا کرتے تھے، پھر حصول حکمت، کی طرف متوجہ ہوئے اور بہت کچھ سیکھا۔

تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ جوانی میں بجز گانے بجانے کے ان کا کوئی اور شغل نہیں تھا۔ جب داڑھی مونچھ نکلی تو گانے سے شرم آئی اور کہا۔

" داڑھی والے منہ سے گانا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔"

محمد بن اسحاق الندیم نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ رازی اپنے زمانے میں یگانہ و بے نظیر عالم تھا۔

ابن جلجل اندلسی اپنی کتاب میں لکھتا ہے کہ اسلامی ادیب وطبیب محمد ذکرا الرازی۔ ابتدا میں سارنگی بجایا کرتا تھا۔ اس کے بعد فلسفہ و طب کی طرف متوجہ ہوا۔

ابن جلجل نے الرازی کی تصانیف ایک سو گیارہ اور القفطی نے ایک سو تینتس کی فہرست تاریخ الحکماء میں دی ہے۔

تاریخ اسلام نے بتایا ہے کہ الرازی کی صرف ایک کتاب الحاوی تیس جلدوں میں ہے۔

محمد بن ذکریا کی کتب موسیقیہ:۔ الرازی کی موسیقی پر کئی کتابیں بتائی جاتی ہیں۔ جن میں سے زیادہ مشہور یہ ہیں۔

۱۔ رسالہ قانون موسیقی ۲۔ کتاب علم الحسن
الرازی نے کتاب علم الحسن حکیم فیثاغورث کی کتاب الموسیقی پر لکھی ہے۔
ابن شیرانی نے الرازی کی تاریخ وفات ۳۶۴ھ لکھی ہے۔

ابو نصر محمد بن طرغان بن ارزلغ فارابی ترکی بغدادی

ابو نصر فارابی اہل اسلام کے سب سے بڑے فلسفی مانے جاتے ہیں اور کہا جاتا ہے کہ اہل اسلام میں اس سے بڑا کوئی فلسفی نہیں ہوا۔

تاریخ الحکماء میں القفطی نے لکھا ہے کہ فارابی کی اکثر تصانیف موسیقی و منطق وغیرہ علوم میں ہیں۔ حکیم بو علی سینا ان کی تصنیفات کے فیض یافتہ تھے ابو نصر فارابی ترکی سے بغداد میں آئے اور یہ بہت سی زبانیں جانتے تھے۔

ابو قاسم صاعد بن احمد نے اپنی کتاب طبقات الاطبا میں لکھا ہے فارابی حکیم حقیقت میں مسلمانوں کا فیلسوف تھا۔ بغداد میں ایسی تحصیل علوم کی کہ کل زمانہ پر سبقت لے گیا۔ قانون باجہ بھی حکیم موصوف ہی کی کاری گری کا نتیجہ ہے۔

خود فارابی سے منقول ہے کہ میں نے "کتاب سماع" ارسطاطالیس حکیم چالیس مرتبہ پڑھی ہے۔ ہنوز ایک دو مرتبہ پڑھنے کی اور ضرورت ہے۔

القفطی کا قول ہے کہ فارابی نے اس فن کی مباحث کو نہایت عمدہ طریق سے کتابوں میں محفوظ کر دیا ہے۔

صاحب لقدیم الحدیث اور کتاب اسلام موسیقی نے لکھا ہے کہ فارابی نے اس فن کو ایسے کمال پر پہنچا دیا کہ اس پر اضافہ مشکل ہے۔

فن موسیقی کے متعلق فارابی کا ایک واقعہ

ابو نصر فارابی کا ایک واقعہ:۔ کئی معتبر کتابوں کے مصنفین نے لکھا ہے القفطی کا بیان یہ ہے کہ۔

فارابی پھرتے پھرتے ایک دن سیف اللہ کے دربار میں پہنچ گیا۔ سیف اللہ اس سے واقف نہ تھا۔ اس نے فارابی سے کہا بیٹھ جاؤ۔ فارابی بولا تمہاری جگہ یا اپنی جگہ سیف الدولہ نے کہا اپنی جگہ۔

یہ سنکر فارابی لوگوں کو پھلانگتا ہوا سیف الدولہ کے پاس مسند پر اس طرح جا کر بیٹھا کہ اس کو مسند چھوڑ کر الگ بیٹھنا پڑا۔ فارابی کی اس حرکت پر سیف الدولہ نے ایک خاص زبان میں اپنے غلاموں سے کہا۔ کہ میں اس سے چند سوال کرونگا اگر یہ جواب نہ دے سکے تو فوراً قتل کر دینا۔

فارابی نے بھی اسی زبان میں کہا ابھی جلدی نہ کیجئے، بادشاہ نے حیران ہو کر کہا کیا تم یہ زبان جانتے ہو۔ فارابی نے کہا اس کے سوا ستر زبانیں اور جانتا ہوں۔

بادشاہ کے حکم سے علمی مباحثہ شروع ہوا۔ فارابی نے ان سب کو عاجز کر دیا۔ اب تو بادشاہ کے دل میں ان کی بڑی وقعت ہوئی۔ ان سے کہا کھانا کھاؤ گے انہوں نے انکار کر دیا۔ پھر بادشاہ نے کہا گانا سنو گے۔ انہوں نے کہا ضرور۔

شاہی دربار کے بڑے بڑے گویے گائے انہوں نے سب میں نقص نکالی۔ بادشاہ نے جل کر کہا یہ عملی فن ہے اگر اس میں کچھ دخل رکھتے ہو تو عملی صورت میں کر کے دکھاؤ۔

فارابی نے اپنی جیب سے کچھ لکڑیوں کے ٹکڑے نکالے ان کو جوڑ کر اور تار چڑھا کر کچھ اس انداز سے بجایا کہ سننے والوں کا ہنستے ہنستے برا حال ہو گیا۔ پھر اس ساز کو دوسرے طریق سے بجانا شروع کیا اس کا اہل دربار پر یہ اثر ہوا کہ سب کی آنکھوں سے آنسو جاری ہو گئے۔

پھر فارابی نے اس ساز کو تیسرے طریق سے بجانا شروع کیا۔ اس طریقہ میں ایسا سوز و گداز اور اثر تھا کہ تمام اہل دربار مع بادشاہ اور خدام پر بے ہوشی کا عالم طاری ہو گیا۔ اور کسی کو کسی کی خبر نہ رہی۔ فارابی ایک ساز پر اپنا نام لکھ کر وہاں سے چلے گئے۔

ہوش آنے پر جب بادشاہ اور اہل دربار کو یہ معلوم ہوا کہ یہ فارابی تھے تو بادشاہ اور اہل دربار سب کو بہت افسوس ہوا اور فارابی کی تلاش میں ہر طرف لوگ دوڑائے گئے اور بڑی تلاش کے بعد فارابی کو دربار میں لا کر بڑی عزت و وقعت کی گئی۔ پھر سیف الدولہ کے دربار میں فارابی [illegible] کے لباس میں مدتوں رہا۔ سیف الدولہ اس کی منزلت علمی سے

واقف ہو چکا تھا۔ اس لئے اس کی بہت قدر کرتا تھا۔ فارابی سیف الدولہ کے ہمراہ دمشق گیا وہیں اس کا ۳۳۹ھ (۹۵۱ء) میں انتقال ہوگیا۔

کتاب اخلاق الحکماء میں کافی الکفاۃ ابن عباد کی محلس میں فارابی کے سارنگی بجانے کا اس طرح کا واقعہ لکھا ہے۔

فارابی کی کتب موسیقی:- تاریخ الحکماء نے ابونصر فارابی کی تصانیف بہتر اور کشف الظنون نے فارابی کی تصانیف اکیس چودہ بتائی ہیں۔ موسیقی پر فارابی کی یہ چند کتابیں بہت مشہور رہیں۔

۱۔ کتاب مراتب العلوم
۲۔ شرح سماع العالم
۳۔ کتاب شرح السماع
۴۔ کتاب الایقاع
۵۔ کتاب الموسیقی
۶۔ کتاب الموسیقی کبیر
۷۔ کلام فی الموسیقی
۸۔ کلام فی احصام الایقاع

ان کی موسیقی پر اور بھی کئی کتابیں بیان کی جاتی ہیں۔ اور قانون نامی ساز جس کو انگریزی تانان (TANAN) اور آج کل ہندوستان میں اس کو سرمنڈل کہتے ہیں اسی ابونصر فارابی کی ایجاد ہے۔

ابوالفراج اصفہانی:- یہ عربی تمدن۔ عربی تواریخ اور عربی موسیقی کے بہت بڑے مشہور عالم مانے جاتے ہیں۔ انکو موسیقی میں بڑا اونچا درجہ حاصل تھا۔

انہوں نے عربی موسیقی کے ہر عنوان پر کئی مایہ ناز اور بڑے پائے کی بہترین کتابیں تصنیف کی ہیں۔ ابوالفراج اصفہانی ابونصر فارابی کے ہمعصر تھے۔

مترجم آغانی نے حکایت آغانی حصہ اول میں ابوالفراج اصفہانی کی تقریباً تیس کتابوں کی فہرست دی ہے۔ ان کی موسیقی پر سب سے زیادہ مشہور کتاب آغانی مشہور رہی۔

کتاب آغانی:- ابوالفراج اصفہانی کی کتاب آغانی اکیس جلدوں میں تقسیم ہے اس کتاب میں اصفہانی نے ان تمام راگ راگنیوں کی تشریح کی ہے جو بنی عباس کے دور میں رائج تھے۔ دوسرے آغانی بنی عباس کے

دور کے مشہور و معروف عربی موسیقی کے مغنیوں (گویوں) اور اس دور کے سازندوں کے تذکرے اور ان کے حالاتِ زندگی ایک عجیب اور پُرلطف انداز میں حکایات کی صورت میں لکھے ہیں جس کا لطف پڑھنے سے ہی آ سکتا ہے۔ اغانی چھٹی عیسوی میں لکھی گئی ہے۔

کتاب نزہت الملوک والاعیان فی اخبار العیان المغنیات الاول الحسان

ابوالفراج اصفہانی کی یہ مشہور و معروف کتاب بنی عباس کے دور کی مشہور گانے والیوں کے حالات زندگی اور ان کی فنی خوبیوں کی تشریح کی ہے جس میں بہترین طریق سے ان کے طرزِ موسیقی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

ابوالفراج اصفہانی کی پیدائش ۲۸۴ھ اور وفات ۳۵۶ھ میں ہوئی۔

حکیم ابوعلی الحسن بن عبداللہ بن سینا شیخ الرئیس: ان کے حالات و واقعات اور ان کے علمی عملی کمالات کے تذکروں سے تقریباً ہر ملک و قوم کا وہ شخص جو موسیقی کا ذوق رکھتا ہے واقف ہے کیونکہ ان کے حالات ہر زبان کی کتب موسیقی میں موجود ہیں۔ اور یہ موسیقی کے بہت بڑے عالم مانے جاتے تھے۔

ابوعبید الجوزجانی لکھتے ہیں کہ ہر رات چند طلباء شیخ الرئیس کے ہاں جمع ہو جاتے۔ کتاب الشفاء کا درس لیتے باقی طلباء القانون پڑھتے۔ پڑھنے سے فارغ ہو جاتے تو مشہور مغنی آ جاتے اور تمام فضا نغموں سے گونج اٹھتی۔ شیخ منطق، مجسطی، تلخیص، اقلیدس، ارثماطیقی اور موسیقی سے فارغ ہونے کے بعد کتاب الشفاء کی تکمیل میں لگ جاتے۔

کتاب درۃ الاخبار (فارسی) اور تتمہ صوان الحکمت (عربی) میں حکیم ابوعلی سینا کے متعلق بہت کچھ لکھا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ

ابن سینا تمام علوم حکمت۔ فلسفہ۔ ریاضی۔ اقلیدس اور موسیقی میں مستقل رائے اور اجتہاد کے مالک تھے۔

شیخ الرئیس کی تصانیف: القفطی نے تاریخ الحکماء میں شیخ الرئیس کی چھیالیس کتابوں کی فہرست دی ہے

جن میں سے:-

۱۔ ایک کتاب تیس جلدوں میں
۲۔ دو کتابیں بیس بیس جلدوں میں   ۴۔ ایک کتاب چودہ جلدوں میں
۳۔ ایک کتاب اٹھارہ جلدوں میں   ۵۔ ایک کتاب دس جلدوں میں

بیان کی ہے اور ان میں سے بہت سی فن موسیقی پر بتائی جاتی ہیں۔

شہنائی:۔ باجہ جو آج کل بہت مشہور ہے ابوعلی سینا ہی کی ایجاد ہے۔

مرچنگ:۔ نام کا باجہ جو منہ سے بجانے کا باجہ ہے وہ بھی ان کی ہی ایجاد ہے۔ شیخ الرئیس ابوعلی سینا کی پیدائش ۳۷۰ھ مطابق ۹۸۰ء اور وفات ۴۲۸ھ مطابق ۱۰۳۷ء میں ہوئی۔

اخوان الصفا:- اخوان الصفا کے نام سے فلسفیوں کی ایک جماعت تھی جس نے مختلف علوم و فنون پر کئی کتابیں اور رسائل لکھے ہیں مگران پر مصنفین کے نام درج نہیں۔

اس جماعت کا مقصد زندگی صداقت۔ تقدس۔ پارسائی اور نیکی کی تبلیغ تھا۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے اس جماعت نے علمی عملی فلسفے کی تمام انواع پر تقریباً پچاس مقالے لکھے اور ان کا نام رسائل اخوان الصفا رکھا مگر اپنے نام ثبت نہیں کئے۔

ان کا ارادہ تھا کہ علم نجوم۔ علم لاقدریہ۔ المحبطی۔ طبیعات۔ علم موسیقی اور منطق کو شریعت میں شامل کردیں مگر ان کی یہ کوشش کامیاب نہ ہوسکی۔

تاریخ الحکماء نے اس جماعت کے چند حضرات کے نام بتائے ہیں۔

۱۔ ابوسلیمان محمد بن معشر البیتی المعروف بالمقدسی۔
۲۔ ابوالحسن علی بن ہرون الزنجانی۔
۳۔ العوفی۔
۴۔ ابواحمد المہرجان
۵۔ زید بن رفاعہ وغیرہ۔

☆

خاص خاندانِ خلافت کے چند ماہرینِ موسیقی

دورِ بنی عباس کا دَورِ موسیقی:- خلفاء بنی عباس کے دور میں فن موسیقی کا ایسا دور دورا اور اس کو ایسا عروج و کمال حاصل ہوا کہ اس فن کی بقا اور ترقی کے لئے صرف عربی مغنی ہی جد و جہد میں مصروف اور کوشاں نہیں تھے بلکہ خود خلفائے عباس اور خاندان خلافت کے بڑے بڑے مایہ ناز حضرات بھی مغنیوں اور کلاکاروں کے ساتھ دوش بدوش موسیقی کی بقا و ترقی کے لئے کوشاں تھے۔ انہوں نے صرف فن اور فنکاروں کی سرپرستی ہی نہیں کی بلکہ اس فن کو فنی حیثیت سے حاصل کرکے اس میں بھی اونچا مقام حاصل کیا جس کا ثبوت معتبر کتب و تواریخ سے ملتا ہے۔

خلیفہ ابراہیم بن مہدی:- یہ عباسی شہزادہ جس نے کچھ عرصہ خلافت بھی کی ہے فن موسیقی میں بڑی مہارت رکھتا تھا۔ اس دور کے بڑے بڑے ماہرین فن اس کو فنی لحاظ سے عزت و وقعت کی نظر سے دیکھتے تھے۔

اس کے گانے کی دورِ عباسیہ میں بڑی شہرت تھی۔ مصنف آغانی ابوالفرج اصفہانی نے اور دیگر مصنفین نے اس کے فنی کمالات اور اس کی فنی محبت کے بہت سے حالات اور واقعات لکھے ہیں۔

فنی مقابلوں میں یہ کئی مرتبہ اس دَور کے مشہور مغنی مخارق سے بازی جیت کر فتح حاصل کی تھی۔

عبداللہ بن عباس ربیعی:- یہ عربی موسیقی کا بہت بڑا عالم اور ماہر تھا عہد ہارون رشید سے واثق باللہ کے عہدِ خلافت تک اس دور کے سب مغنی اور ماہرین فن اس کو اونچے درجہ کا صاحبِ کمال ماہر موسیقی مانتے تھے اور اس دور میں اس کا گانا بہت مرغوب تھا۔

مگر یہ اپنے عہد کے مطابق سوائے دربارِ خلافت کے کسی دوسری جگہ

نہیں گاتا تھا۔ اس کے فنی تذکرے کتاب آغانی اور دیگر معتبر کتب تواریخ میں موجود ہیں۔

عبداللہ بن سعید بن عبدالملک:۔ خاندانِ خلافت کے اس شہزادے نے اس فن موسیقی کو اس دور کے بڑے بڑے مایہ ناز ماہرین فن کی خدمت کرکے بڑی محنت و جانفشانی سے حاصل کیا تھا۔ پھر اس فن کی محنت و ریاضت کی بدولت اس فن میں وہ اونچا مقام حاصل کرلیا تھا کہ اس کا اس دور کے مشہور ماہرین موسیقی میں شمار کیا جاتا تھا اور اس کو عزت و وقعت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔

ابواسحٰق بن ابراہیم بن خلیفہ مہدی:۔ یہ اپنے باپ ابراہیم بن مہدی کی طرح عربی موسیقی کا بہت بڑا عالم بھی تھا اور بہت بڑا عامل بھی۔ یعنی اس کو علم و عمل پر یکساں عبور حاصل تھا۔ اس دور میں اس کے علم و عمل دونوں کی شہرت تھی اور اس کا اس دور کے اونچے درجے کے ماہرین فن میں شمار تھا۔

شلبیہ بن ولید:۔ عہد خلیفہ مہدی میں اس کی فنی واقفیت اور گانے کی بہت شہرت تھی اور یہ عربی موسیقی کا بڑا عالم اور اونچے درجہ کا ماہر فن شمار کیا جاتا تھا۔

خلیفہ امین:۔ جس کا عہد ۱۹۳ھ سے ۱۹۸ھ مطابق ۸۰۹ء سے ۸۱۳ء تک رہا۔ یہ فن موسیقی کا بڑا قدر دان سرپرست اور بہت بڑا ماہر موسیقی تھا۔

مصنفین اور مورخین نے بہت سے عربی راگوں کی اختراع کرنیکا سہرا اس کے سر باندھا ہے اور بہت سی فنی خصوصیات اختراع اس سے منسوب کی ہیں۔

خلیفہ واثق باللہ:۔ جس کا دورِ حکومت ۲۲۷ھ سے ۲۳۲ھ مطابق ۸۴۱ء سے ۸۴۶ء تک رہا۔ یہ موسیقی کا بہت بڑا قدردان اور سرپرست تھا اس کا شمار اس وقت کے بڑے ماہرین فن میں کیا جاتا تھا۔

محققین اور مصنفین بہت سے عربی راگ اور بہت سی عربی گانوں کی چیزیں خلیفہ واثق باللہ سے منسوب کرتے ہیں اور اس فن میں اسکی کئی اختراعات بتاتے ہیں اور اس کو اس دور کے ماہرین موسیقی میں اونچا مقام دیتے ہیں۔

شہزادی علیہ بنت مہدی:- یہ خلیفہ ہارون رشید کی بہن خلیفہ مہدی کی بیٹی اور موسیٰ بن عیسیٰ کی زوجہ تھی۔
بڑی عاقلہ اور فاضلہ ہونے کے علاوہ بہت بڑی ماہر موسیقی بھی تھی۔
مگر یہ کسی کے سامنے گاتی نہیں تھی۔ اس کے گانے اور فنی معلومات کی تعریف ابوالفراج اصفہانی نے کتاب آغانی میں بہت کچھ کی ہے۔

دور عباسیہ کے چند شائقین موسیقی

دور عباسیہ کے چند ماہرین:- یہاں ہم دور بنی عباسیہ کے چند ایسے عربی ماہرین فن کا مختصر حال لکھ رہے ہیں جو فن موسیقی سے دلی شوق و ذوق رکھتے تھے اور ان کے تذکرے بیشتر معتبر تواریخ اور مستند کتابوں میں پائے جاتے ہیں۔

محمد ابو عبداللہ بن موسیٰ بن شاکر:- یہ ہیت، ہندسہ، حرکات، نجوم اور موسیقی کے بڑے ماہر شمار کئے جاتے تھے۔ جس کا شوق ان کی طبیعت میں جبلی تھا۔
تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ تحصیل علوم قدیمہ میں اس نے جس ہمت سے کام لیا تھا اور جو جو شدائد و مصائب ان کے حاصل کرنے میں ان کو درپیش ہوئے ان کا برداشت کرنا انہیں کا حوصلہ تھا۔

انھوں نے ملک روم میں بہت سے لوگوں کو بھیج کر وہاں کے علوم فنون کی تحقیقات کرائی اور اپنی کوشش سے وہ عجیب و غریب نتیجے پیدا کئے جو اسلام میں ان سے پہلے کسی سے نہ ہو سکتے تھے۔ اگرچہ ان سے پہلے اہل اسلام نے ان علوم و فنون کو خوب انجام دیدیا تھا۔ ان کے باپ موسیٰ کے بعد خلیفہ نے انکی پرورش

کی اور بیت الحکمۃ میں داخل کیا۔

احمد و حسن بن موسیٰ بن شاکر:۔ یہ دونوں بھائی اپنے بھائی عبداللہ محمد کی طرح، بیت۔ ہندسہ۔ حرکات نجوم اور موسیقی میں دسترس رکھتے تھے اور ان علوم و فنون میں ان کو اونچا مقام حاصل تھا۔

تاریخ الحکماء کے قول کے مطابق ان دونوں بھائیوں نے بھی اپنے بھائی محمد کے ساتھ مل کر تحصیل علوم قدیمہ کے لئے بڑی ہمت اور بڑے حوصلے کا ثبوت دیا۔ اپنے بھائی محمد کی طرح ان کو بھی ان علوم و فنون کا دلی شوق تھا۔ اور ان تینوں بھائیوں نے مل کر اطراف و جوانب اور دور دراز ملکوں سے اپنے آدمی بھیج کر اور خود تینوں بھائیوں نے جد و جہد کر کے بیش بہا کتابیں فراہم کیں اور ان سے عجیب و غریب نتائج پیدا کئے۔ ان کے باپ کے انتقال کے بعد خلیفہ نے ان کو اپنی سرپرستی میں لیا اور بیت الحکمت میں جگہ دی۔ یہ تینوں بھائی فن موسیقی کے بہت بڑے استاد دقت شمار کئے جاتے تھے۔

ابواحمد یحییٰ ابن علی بن ابی منصور یحییٰ مقرنی المعروف بن منجم

یہ ادیب۔ متکلم۔ اور شاعر تھا۔ یہ مشہور عیسےٰ الندیم۔ موفق و مکتفی کا ندیم اور گانے میں عرب کے مشہور مغنی اسحاق بن ابراہیم موصلی کا شاگرد تھا اور ابوبکر صولی کا استاد تھا۔

کئی کتابیں ان کی تصانیف بتائی جاتی ہے۔ لیکن ان کی کتاب "الباہر" بہت مشہور ہے۔ تاریخ اسلام میں پیدائش ۲۴۱ھ اور وفات ۳۰۰ھ لکھی ہے۔

قسطا بن لوقا البعلبکی النصرانی:۔ یہ عہد اسلام کا ایک شامی فلسفی تھا یہ دور عباسیہ میں روم کی طرف چلا گیا تھا اور وہاں رومیوں کی بہت سی کتابیں پڑھ ڈالی تھیں پھر شام میں لوٹ آیا تھا۔ جب فرمانروائے بغداد خلفاء عباسیہ کو اسکی قابلیت کا علم ہوا

تو اس کو بغداد ترجمہ کتب یونانی سے عربی کے لئے بلا لیا گیا۔

یہ یعقوب الکندی کا ہم عصر اور علم عود۔ ہندسہ۔ نجوم۔ منطق۔ طب موسیقی اور یہ یونانی وعربی کا فصیح البیان مصنف تھا۔ القفطی نے اسکی بائیس کتابوں کی فہرست دی ہے۔ اس کی وفات ۲۲۰ھ مطابق ۱۲۲۵ء میں ہوئی۔

عمرو بن محمد بن سلیمان بن راشد بابن بانتہ:۔ ان کے متعلق تاریخ الحکماء نے لکھا ہے کہ یہ فن موسیقی کے بڑے مشہور عالم اور عمدہ شاعر تھے۔ ان کو گانے میں کمال حاصل تھا۔ خلیفہ متوکل باللہ کو ان سے بہت انس تھا۔ انہوں نے فن موسیقی اسحاق بن ابراہیم موصلی سے حاصل کیا تھا۔ فن موسیقی پر ان کی ایک کتاب بہت مشہور ہے۔ ان کی وفات ۲۶۰ھ میں ہوئی۔

جعفر بن المکتفی باللہ ابو الفضل:۔ یہ اسلامی فاضل تھے علم التعدیل والاحکام پر انہوں نے کئی کتابیں لکھیں۔ یہ تاریخ ایران اور طبقات امم کے ماہر تھے۔

القفطی نے تاریخ الحکماء میں لکھا ہے کہ یہ موسیقی کی معلومات میں اونچا درجہ رکھتے تھے۔ علم قدیمہ پر اس کی تصانیف کے کئی رسائل ہیں۔ انکی پیدائش ۲۹۴ھ وفات ۳۷۷ھ ہے۔

ابو الوفاء:۔ ان کی بہت شہرت تھی۔ اور ان کا اس دور کے بڑے ماہرین فن میں شمار تھا۔

ان کی وفات ۳۹۶ھ میں ہوئی۔

⁂

عہدِ خلفائے بنی عباس کے چند مشہور ماہرین موسیقی مغنی

ماہرین فن موسیقی

علویہ مغنی:- یہ عرب کا بہت مشہور گویا اور عربی موسیقی کا بہت بڑا ماہر ہوا ہے۔ اس کی سارے عرب میں دھوم تھی۔ اس کو دربار ہارون رشید کے علاوہ ابو عباس۔ فضل بن ربیع بن یونس بغدادی اور دیگر رؤسائے عرب نے بھی اس کے وظائف مقرر کر رکھے تھے اور اس کو تمام عرب میں عزت و شہرت حاصل تھی۔

ابن جامع مغنی:- اس کا اصلی نام اسمٰعیل بن جامع اور کنیت ابو قاسم تھی۔ یہ عہد بنی عباس میں اونچے درجہ کا فن کار مانا جاتا تھا۔

عہد ہارون رشید میں اس کو خاص عزت و شہرت حاصل تھی اس نے فن موسیقی کے علمی اصول و قواعد اور عملی رموز و نکات کے بنانے اور سنوارنے میں بھی بہت کوشش کی ہے۔ اور اس نے بہت سے راگ بھی بنائے جو عرب میں بہت مشہور ہوئے۔

ابراہیم موصلی مغنی:- اس کی کنیت ابو اسحاق تھی اور یہ دربار ہارون رشید کا بڑا مشہور مغنی صاحب کو دربار ہارون رشید میں بڑی عزت حاصل تھی۔

یہ اس دور کا سب سے بڑا مغنی مانا جاتا تھا۔ اس نے بہت سے شاگرد بھی بنائے اور وہ سب اس دور کے مشہور ماہرین فن مانے جاتے تھے اور ان سے بہت سے عربی راگ منسوب کئے جاتے ہیں۔

ابراہیم موصلی کے بہت سے حالات و واقعات اور فنی کمالات کے تذکرے معتبر کتب اور مستند تواریخ میں پائے جاتے ہیں۔

ابوالفرج اصفہانی نے ابراہیم موصلی کے بہت سے واقعات کتاب آغانی میں لکھے ہیں (جن کو طوالت کے خیال سے لکھنا مناسب نہیں سمجھتے) ان میں سے ایک واقعہ کے چند اقتباس لکھتے ہیں جس سے اس دور کے لوگوں کے فنی ذوق دور عباسیہ کی فن نوازی اور اس دور کے فنکاروں کی بے نیازی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اور یہ بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس دور کے ماہرین فنکار کس لگن اور کس ذوق شوق کے ساتھ فن کی بقا و ترقی کے لئے دن رات اور ہر وقت کوشاں رہتے تھے اور اس دور کے فن نواز اور قدرداں کس طرح فن کار کی سرپرستی کر کے اس کو سہولتیں دیتے تھے۔ تاکہ بے فکری کے ساتھ وہ فن کی نوک پلک درست کرنے میں مصروف رہے۔

ابراہیم موصلی کا ایک واقعہ:- مخارق مغنی (شاگرد ابراہیم) موصلی کا بیان ہے کہ ایک دن میں استاد کے پاس گیا دیکھا کہ ساز پاس رکھے ہیں اور استاد چپ بیٹھے ہیں مجھے دیکھ کر فرمایا بیٹھو اور ہماری بات سنو۔

فرمایا ہمارے پڑوس کی جائیداد ایک لاکھ میں فروخت ہو رہی ہے اور ہم اسے لینا چاہتے ہیں ہاروں رشید نے ابھی چند دن ہوئے کافی رقم دی تھی اس سے لینے کو دل نہیں چاہتا۔

پھر کچھ سوچ کر فرمایا۔ دیکھو یہ راگ میں نے ابھی ایجاد کیا ہے، اور ساز سے کر وہ راگ سنایا اور فرمایا تم یہ راگ یاد کرلو اور وزیر الوزراء یحییٰ برمکی کے پاس جاؤ، ان کو یہ نیا راگ بھی سنانا اور ان سے اس جائیداد کے بکنے اور ہمارے خریدنے کا خیال بھی ظاہر کرنا۔

میں یحییٰ برمکی کے دردولت پر پہنچا اور استاد کی ہدایت کے مطابق عمل کیا۔ یحییٰ برمکی بے حد خوش ہوا اور مجھ سے کہا جاؤ گے یا ٹھہرو گے۔ میں نے کہا استاد انتظار کر رہے ہوں گے۔ یحییٰ نے ایک لاکھ خدمتگار کے ہاتھ استاد کی خدمت میں بھجوا دیئے۔ اور دس ہزار مجھے عطا کئے۔

دوسرے دن جب میں استاد کی خدمت میں گیا تو وہی کل کا سا سماں تھا۔ میں نے پوچھا کیا روپیہ نہیں پہنچا؟ فرمایا پہنچ گیا۔ اور پردہ اٹھا کر روپیہ دکھایا۔ میں نے پوچھا جائیداد کیوں نہیں خریدی؟ فرمایا تم بے وقوف ہو فنکار کی ذہنیت، اور طبیعت سے واقف نہیں ہو۔

اچھا آج تم یہ نیا راگ سیکھو جو ہم نے ابھی بنایا ہے۔ میں نے وہ راگ سیکھا جو کل کے راگ سے بھی اچھا تھا۔ پھر استاد نے فرمایا۔ اب تم فضل بن یحییٰ برمکی کے پاس ان کو یہ راگ بھی سنانا اور کل کا واقعہ بھی سنانا جو اس کے باپ نے میرے اور تمہارے ساتھ کیا ہے۔

میں فضل کے پاس گیا اس نے کہا کیا بات ہے۔ میں نے کل کی تمام کہانی اس کو سنائی اس نے وہ راگ سننے کی مجھ سے فرمائش کی اور سن کر کہا۔ خدا کی قسم مخارق تمہاری اور تمہارے استاد کی تعریف نہیں ہو سکتی فوراً بیس ہزار مجھے عطا کئے اور دو لاکھ استاد کو بھجوا دیئے یعنی اتنا روپیہ پا کر دن بھر دوستوں کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول رہا۔

جب صبح کو استاد کی خدمت میں گیا تو دیکھا کہ جس رنگ میں کل تھے اسی رنگ میں آج بھی بیٹھے ہیں۔ مجھے دیکھ کر فرمایا ادھر آؤ اور یہ پردہ اٹھاؤ۔ میں نے پردہ اٹھا کر دیکھا تو کل پرسوں کی تھیلیاں جوں کی توں رکھی ہیں۔ میں نے پوچھا یہ کیا؟

فرمایا۔ تم بہت ہی بیوقوف ہو تم فن کار کی ذہنیت اور طبیعت سے واقف نہیں ہو۔ فنکار فن کی محنت و ریاضت۔ کوشش تلاش۔ اور اسکے ناؤ سنگار کی جدوجہد میں اس قدر مستغرق اور مشغول ہوتا ہے کہ وہ ایک پل کے لئے بھی دوسری طرف توجہ کرنا وقت کا ضائع کرنا تصور کرتا ہے اچھا بیٹھو یہ ایک، اور نیا راگ سیکھو۔

خدا جانتا ہے ان دونوں پہلے راگوں سے اس تیسرے نئے راگ کی شکل عجیب و غریب تھی استاد نے فرمایا سچ کہنا ایسا راگ کبھی سنا ہے میں نے کہا کبھی نہیں۔ پھر استاد نے فرمایا آج تم جعفر برمکی کے پاس جاؤ اس کے باپ

اور کھائی نے جو کچھ کیا ہے وہ اس کو بتانا اور یہ راگ سنانا۔

میں جعفر برمکی کے پاس گیا اس کو یحییٰ اور فضل کا سارا قصہ سنایا پھر استاد کا وہ نیا راگ سنایا۔ جعفر راگ سنکر بہت خوش اور مسرور ہوا اور کہا مخارق تمہارے استاد نے یہ راگ بہت اچھا بنایا اور تم نے بھی بہت اچھی طرح گایا اور اسی وقت خزانچی کو بلا کر تیس ہزار مجھے عطا کئے اور تین لاکھ استاد کو بھجوا دیئے۔

صبح کو استاد کے پاس جب گیا تو وہ ٹہل رہے تھے۔ مجھے دیکھ کر فرمایا مخارق شاباش بیٹھو۔ میں بیٹھ گیا۔ پردہ اٹھا کر دکھایا تو درہم ہی درہم تھیلیوں میں بھرے تھے۔ میں نے کہا جائداد کا کیا ہوا؟

استاد نے ایک کاغذ نکالا اور میرے سامنے رکھ دیا اور فرمایا یہ ہے جائداد کا قبالہ جسے یحییٰ بن خالد برمکی نے خرید کر مجھے بخش دیا ہے اور یہ خط بھی لکھا ہے وہ بھی دیکھ لو۔ خط میں یحییٰ بن خالد برمکی نے لکھا تھا۔

مجھے معلوم ہوا کہ تم یہ جائداد خواہ تم کو کتنا بھی روپیہ مل جائے خود نہیں خریدو گے میں یہ جائداد خرید کر قبالہ تمہیں بھیج رہا ہوں۔

قبالہ اور خط دکھا کر استاد رونے لگے اور فرمایا مخارق ایسے فن نواز اور قدر دانوں کے ساتھ فنکار کی زندگی کا سرور اور اٹھنے بیٹھنے کا لطف ہے، فن ایسے ہی قدر دانوں کی بدولت ترقی کرتا ہے (حکایات آغانی ص۱۲)

ابراہیم موصلی کی فنی زندگی:۔ حکایات آغانی میں ابراہیم موصلی مغنی کا ایک واقعہ لکھا ہے اس واقعہ سے عربی فنکاروں کی زندگی کے اہم پہلوؤں پر خاص طور سے روشنی پڑتی ہے۔

عرب کے مشہور مغنی حماد اپنے باپ اسحاق بن ابراہیم موصلی سے روایت کرتے ہیں کہ میرے والد نے بیان کیا کہ تمہارے دادا (ابراہیم موصلی) کے مال و غلہ اور باندیوں کی قیمت کا میں نے جائزہ لیا تو معلوم ہوا کہ انکی قیمت دو کروڑ چالیس لاکھ درہم ہیں۔

علاوہ ازیں وظیفہ دس ہزار درہم زیادہ تھا اور یہ سب اس آمدنی کے علاوہ تھا جو جائیدادوں سے ملتی تھی۔ اور اس میں وہ انعامات بھی شامل نہ تھے جن کی یادداشت محفوظ نہ تھی۔

مگر جب انہوں نے (ابراہیم موصلی نے) انتقال فرمایا تو صرف تین ہزار دینار باقی تھے اور سات سو دینار کا اپر قرضہ تھا۔ (حکایات آغانی)

الغرض عربی فنکاروں کے اسی طرح کے سیکڑوں حالات واقعات نفخ الطیب تمدن عرب۔ آغانی اور دیگر معتبر کتب اور مستند تاریخوں نے لکھے ہیں۔ جن سے عربوں کی فنی جد وجہد۔ فنی ذوق وشوق۔ فن نوازی وغیرہ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اسحاق بن ابراہیم موصلی مغنی:۔ ان کی کنیت ابو محمد اور ابو اسحاق تھی یہ مشہور عربی مغنی ابراہیم موصلی کے بیٹے تھے۔ انہوں نے موسیقی کی تعلیم وتربیت اپنے باپ ابراہیم موصلی سے حاصل کی تھی اور یہ صحیح معنوں میں اپنے باپ کے جانشین تھے۔

خلیفہ ہارون رشید اور اس کے بعد کے خلفاء بنی عباس اور روسا میں ان کی بہت عزت و دقعت تھی۔ انہوں نے بہت سے شاگرد بھی بنائے جو اپنے زمانے میں بہت مشہور ہوئے اور اونچے درجے کے ماہرین شمار کئے گئے۔

اسحاق بن ابراہیم موصلی نے بہت سے راگ بھی بنائے اور بہت سے راگوں کی چیزیں بھی بنائی ہیں جو عربی موسیقی میں اونچا درجہ رکھتی ہیں۔

اسحاق بن ابراہیم موصلی اصمعی اور ابو عبیدہ کے بھی شاگرد تھے اس وجہ سے ان کا اس دور کے اونچے درجہ کے ادیبوں میں شمار تھا۔

حکایات آغانی:۔ میں اسحاق بن ابراہیم موصلی کے انعامات کی ایک فہرست دی گئی ہے۔

(۱) خلیفہ مامون رشید نے اسحاق موصلی کو ایک دفعہ پچاس ہزار اور ارمہ کے شعروں کو راگوں میں گانے پر دو لاکھ درہم دیئے۔

(۲) ابراہیم بن مہدی نے اسحاق موصلی کو تیس ہزار نقد ایک لاکھ

روپیہ کی چادر دی۔

(۳) یحیٰ برمکی نے اسحاق موصلی کو ایک لاکھ درہم کا مکان۔

(۴) یحیٰ کے بیٹے فضل بن یحیٰ نے مکان کی تعمیر کے لئے ایک لاکھ۔

(۵) جعفر برمکی نے مکان کی زیبائش کے لئے ایک لاکھ۔

(۶) اور محمد بن یحیٰ نے مصارف کے لئے ایک لاکھ درہم دئیے۔

(۷) اور واثق باللہ نے اسحاق موصلی کو تیس ہزار درہم دئیے۔

اس مشہور مغنی اور ادیب کی وفات ۲۳۵ھ میں ہوئی۔

حماد بن اسحاق بن ابراہیم موصلی مغنی:۔ یہ مشہور مغنی اسحاق کا بیٹا اور عرب کے مشہور مغنی ابراہیم موصلی کا پوتا تھا۔ اور اس کو فن موسیقی کی تعلیم پہلے اپنے دادا ابراہیم سے پھر اپنے باپ اسحاق سے حاصل ہوئی تھی۔ اس لئے اس کا شمار اپنے دور کے اونچے فنکاروں میں تھا اور اس کو خلفائے بنی عباس کے درباروں میں بڑی عزت و وقعت حاصل تھی۔ اور ملک عرب میں اسکی بڑی شہرت تھی۔

عقید مغنی:۔ یہ فن موسیقی میں مشہور مغنی اسحاق بن موصلی کا شاگرد تھا۔ اور اس کا شمار اونچے درجے کے ماہرین فن میں ہوتا تھا۔ اور یہ دربار ہارون رشید کا مشہور مغنی تھا۔

مخارق مغنی:۔ اس نے فن موسیقی کی تعلیم پہلے مشہور مغنی ابراہیم موصلی سے پھر ابراہیم موصلی کے بیٹے اسحاق موصلی سے حاصل کی تھی۔ اس کا شمار اس وقت کے مشہور ماہرین موسیقی میں کیا جاتا تھا۔

سندہ خیاط مغنی:۔ یہ افلح مخزومی کا خاص گویا تھا۔ اور عرب میں اس کے گانے کی دور دور شہرت تھی اور یہ اس دور کا مشہور گویا تھا۔

عبداللہ بن سریج مغنی:۔ یہ عبید بن سریج کا بھائی اور سریج مغنی کا بیٹا تھا۔ اس کو سریج اور عبید دونوں سے موسیقی کی تعلیم حاصل ہوئی تھی یہ بھی اپنے بھائی اور اپنے باپ کی طرح بہت

مشہور تھا۔ اور یہ اپنے زمانہ کا مشہور گویا تھا اور بڑے ماہرین میں شمار تھا۔

ابو اسحاق ندیم مغنی:۔ اس کا اصلی نام ابراہیم بن بہمن ارجانی موصلی بغدادی تھا مگر یہ کنیت ابو اسحاق ندیم سے مشہور تھا۔ اور یہ مہدی بن منصور کے دربار کا خاص مغنی تھا اور اپنے دور کا بہت مشہور گویا تھا۔

منصور زلزل مغنی:۔ اس میں دونوں خوبیاں تھیں یہ بہت بڑا گویا بھی تھا اور بہت بڑا سازندہ بھی تھا۔ یعنی جتنا گلے سے گا سکتا اتنا ہی ساز میں بجا سکتا تھا۔

اس کو خلیفہ واثق باللہ کے دربار میں خاص عزت حاصل تھی اور اس دور کے مشہور ماہرین فن میں اس کا شمار تھا۔

عبداللہ بن موسیٰ مغنی:۔ یہ منصور زلزل کا شاگرد تھا اور اپنے استاد کی طرح یہ گویا بھی تھا اور سازندہ بھی تھا اور اس دور کا مشہور ماہر موسیقی مانا جاتا تھا۔

ملاحظہ مغنی:۔ یہ اپنے دور کا مشہور مغنی تھا۔ جس کی دور دور شہرت تھی اور یہ خلیفہ واثق باللہ کے دربار کا خاص مغنی تھا۔

رحمان مغنی:۔ اس کا شمار اس زمانے کے مشہور فنکاروں میں تھا اور یہ خلیفہ ولید کے دربار کا خاص اور مشہور مغنی تھا۔

عمر المیدانی مغنی:۔ یہ امیر اسحاق موصلی بن ابراہیم موصلی کا شاگرد تھا اور اس وقت کا مشہور گویا تھا۔

برجوما الزائر مغنی:۔ یہ ابراہیم موصلی کا شاگرد تھا اور اس نے ابراہیم موصلی اور اس کے بیٹے اسحاق بن موصلی سے فن موسیقی کی تعلیم حاصل کی تھی اور اس میں اس کا شمار بھی اونچے درجہ کے فنکاروں میں کیا جاتا تھا۔

کرم بن معبد مغنی:۔ یہ مشہور مغنی معبد کا بیٹا تھا اور اس کو تعلیم موسیقی اپنے باپ معبد مغنی سے ہی حاصل ہوئی تھی اور اس کا دورِ عباسیہ کے مشہور مغنیوں میں شمار تھا۔

آعوص مغنی:- یہ خلیفہ ولید کے دربار کا خاص گویا اور اس دور کے مشہور فنکاروں میں اس کا شمار کیا جاتا تھا۔

ابن بانہ مغنی:- اس کا اصلی نام عمرو بن محمد بن سلیمان بغدادی تھا یہ اسحاق بن ابراہیم موصلی کا مشہور شاگرد اور عرب کا مشہور ماہر موسیقی مانا جاتا تھا یہ ماہر موسیقی ہونے کے علاوہ مشہور شاعر بھی تھا۔
خلیفہ متوکل اور دیگر خلفاء کا ندیم بھی تھا۔ اس کی وفات ۲۷۵ھ میں ہوئی۔

ابن زقا مغنی:- یہ آعوص مغنی کا ہمعصر اور اس کا ہم پایہ مغنی تھا۔ دور بنی عباس میں اس کو بہت شہرت حاصل تھی اور یہ خلیفہ ولید کے دربار کا مشہور ماہر فن مغنی تھا۔

عیسیٰ بن رشید مغنی:- یہ خلیفہ مامون رشید کے دربار کا خاص مغنی تھا اور اس کو مامون رشید کے دربار میں بڑی عزت حاصل تھی اور اس کا اپنے زمانے کے مشہور موسیقاروں میں شمار تھا۔

حکیم اوادی مغنی:- یہ بڑا مشہور فنکار تھا اس کو خلیفہ ہارون رشید کے عہد میں بہت عزت و شہرت حاصل تھی۔ اور یہ یحییٰ بن خالد کا خاص گویا تھا۔

فلیح مغنی:- یہ فنی لحاظ سے بڑا اونچا مقام رکھتا تھا۔ اس کا اپنے زمانے کے مشہور فنکاروں میں شمار تھا۔ یہ محمد بن سلیمان بن علی کا خاص گویا تھا۔

زنبس مغنی:- یہ عرب کے مشہور مغنیوں میں سے تھا۔ یہ عہد متوکل کا مشہور مغنی مانا جاتا تھا۔ اور اس دور میں اس کو بڑی عزت و شہرت حاصل تھی۔

مشد مغنی:- یہ زنبس مغنی کا ہمعصر مغنی تھا۔ اس کو خلیفہ متوکل کے عہد میں فنی لحاظ سے بہت اونچا درجہ حاصل تھا اور اس

زبیر بن رحمان مغنی:۔ یہ رحمان کا بیٹا۔ اسحاق بن ابراہیم کا پوتا اور مشہور مغنی ابراہیم موصلی کا پر پوتا تھا اور اس کو ورثہ میں فن موسیقی کی تعلیم ملی تھی۔ اور یہ صحیح طور پر ان کا جانشین تھا اور اپنے باپ دادا کی طرح یہ بھی اپنے دور کا مشہور گویا تھا۔ اس نے بہت سے راگوں کی چیزیں بھی بنائی تھیں۔

ابن یزید مغنی:۔ اس کے اصلی نام کا پتہ نہیں چلا۔ یہ اپنے باپ کی نسبت سے ابن یزید کہلاتا تھا۔ یہ ابوالعباس سفاح کا خاص گویا تھا اور اس دور کا نامور اور مشہور مغنی تھا۔

شقیف مغنی:۔ یہ دور بنی عباسیہ کا مشہور مغنی عربی موسیقی کا بہت بڑا ماہر مشہور تھا اور اس کی دور دور شہرت تھی۔

مضر بن معبد مغنی:۔ مضر مغنی معبد مغنی کا بیٹا تھا۔ اس کا باپ عرب کا بڑا مشہور گویا تھا۔ یہ بھی اپنے باپ کی طرح بہت مشہور ہوا اور اسے بھی بہت شہرت حاصل کی۔ یہ خلیفہ ماموں رشید کے دربار کا خاص مغنی تھا۔

دلدل مغنی:۔ یہ مشہور مغنی منصور زلزل کا شاگرد تھا۔ اس نے بھی اپنے استاد کی طرح اس فن پر بہت محنت و ریاضت کی۔ اس فن کی ریاضت و محنت کی دلدل سے نکل کر عروج و کمال کی منزل تک پہنچا اور اس دور میں اس کو خاص شہرت حاصل ہوئی۔

افلح مخزومی مغنی:۔ اس نے بنی امیہ اور بنی عباس دونوں کا دور دیکھا تھا اور ان دونوں دوروں میں اس کو فنی لحاظ سے خاص درجہ حاصل رہا ہے۔

ابن یسجر مغنی:۔ یہ دور عباسیہ کا مشہور مغنی اور ماہر موسیقی تھا۔ یہ خلیفہ واثق باللہ کے دربار کا خاص مغنی تھا۔ اور دور واثق باللہ میں اس ابن یسجر کو کافی عزت و شہرت حاصل ہوئی۔

ابوسعید مولی فائد مغنی:۔ یہ عربی موسیقی کا ماہر اور اس دور کے مشہور

فنکاروں میں شمار کیا جاتا تھا۔ اس کو خلفائے بنی عباس کے زمانے میں خاص عزت و شہرت حاصل تھی اور یہ عربی موسیقی کا بہترین عالم تھا۔

نومتہ الضحی مغنی:- یہ ابن یسجر کا ہم عصر فنکار تھا۔ اس کو عہد واثق باللہ میں خاص شہرت حاصل تھی اور اس کا فنی لحاظ سے بہت اونچا درجہ مانا جاتا تھا۔ یہ عربی موسیقی کا مشہور ماہر فن تھا۔

دلشاد مغنی:- یہ خلیفہ ہارون رشید اور دیگر خلفائے بنی عباس کے دور کا مشہور مغنی ہے اور علمی فنی خصوصیات کی بدولت اس دور میں اس کو بہت عزت و شہرت حاصل تھی اور یہ عبداللہ بن موسے کا خاص گویا تھا۔

احمد بن یحییٰ مکی مغنی:- یہ مشہور اور شہرہ آفاق مغنی علویہ کا ہم عصر تھا اسکو بھی اس دور میں علمی فنی لحاظ سے اونچا درجہ حاصل تھا اور یہ فضل بن ربیع کا خاص گویا تھا۔

محمد الرف مغنی:- یہ مشہور مغنی اسحاق بن ابراہیم کا ہم عصر تھا۔ اس کا بھی اس دور کے مشہور مغنیوں میں شمار تھا۔ اور اس کو بھی خلیفہ ہارون رشید کے دربار میں خاص عزت حاصل تھی۔

ابجر مغنی:- یہ مشہور عقید مغنی کا ہم عصر مغنی اور عربی موسیقی کا بہت بڑا عالم مانا جاتا تھا۔ اس دور میں اس کی بہت عزت و شہرت تھی اور اس کو خلیفہ ہارون رشید کے دربار میں بڑی عزت حاصل تھی۔

ابن الندیم مغنی:- اس کا اصلی نام ابو محمد بن اسحاق بن ابراہیم بن ماہان موصلی بغدادی تھا اور یہ رحمان مغنی کا بھائی تھا۔ ابن الندیم صرف مغنی ہی نہیں تھے۔ بلکہ بہت بڑے محدث وفقہ۔ متکلم۔ نجومی۔ اور شاعر بھی تھے۔ ان کے متعلق مامون رشید کہا کرتا تھا کہ چوں کہ یہ بہت بڑے اور مشہور و معروف مغنی ہیں اس لئے ان کو اس طرف سے ہٹانا نہیں چاہتا۔ ورنہ ان کو قاضی بناتا۔

حسین بن یحییٰ مغنی:- اس نے عربی موسیقی کی تحصیل و تلاش اور اسکو

حاصل کرنے میں بڑی کوشش اور جد و جہد کی تھی۔ اور اس فن میں اونچا درجہ حاصل کرنے کے لئے بڑی محنت وریاضت کی تھی۔ جس کی وجہ سے اس کو علم و عمل میں اونچا معیار فضیلت حاصل تھا۔ اور ان کا چوٹی کے فنکاروں میں شمار تھا۔

ابراہیم بن محمد الشافعی مغنی:۔ یہ عربی موسیقی کے بہت بڑے عالم اور بہت بڑے ماہر مانے جاتے تھے۔ کیونکہ انہوں نے اس عربی موسیقی کے اصول و قواعد کو بھی سنوارا۔ اور بہت سے راگ اختراع کر کے عربی موسیقی میں اضافہ بھی کیا۔ ان کو اس دور میں بہت عزت و شہرت حاصل تھی۔

فریدہ مغنیہ:۔ یہ واثق باللہ کی محبوبہ تھی اور گانے میں اپنا نظیر نہیں رکھتی تھی۔ اور اس کا اس دور کی مشہور گانے والیوں میں شمار تھا۔

ومن مغنیہ:۔ یہ مشہور مغنی اسحاق بن ابراہیم موصلی کی کنیز تھی اور اس کو اسحاق موصلی نے خود ہی موسیقی کی اعلیٰ تعلیم دی تھی۔ اور اس کو خلفائے بنی عباس کے دور میں گانے کی بہت شہرت تھی۔

قلم الصالحیہ مغنیہ:۔ یہ صالح بن عبدالوہاب کی کنیز تھی اور اس کو اس دور کے بڑے مشہور ماہرین فن کی تعلیم کا شرف حاصل تھا۔ اس کی اس دور میں بہت شہرت تھی۔ اور اس دور کی مشہور گانے والیوں میں اس کا شمار تھا۔

ظلیبہ مغنیہ:۔ ظلیبہ بہت مشہور مغنیہ تھی۔ یہ مشہور مغنی معبد کی شاگرد تھی اور دور عباسیہ میں اس کو بڑی شہرت حاصل تھی۔

اقطار الطبطین مغنیہ:۔ اس مشہور مغنیہ نے عبید ابن سریج سے موسیقی کی تعلیم حاصل کی تھی اور اس کو اس دور میں بڑی شہرت حاصل تھی۔

حمیلہ مغنیہ:۔ اس کو کئی عربی ماہرین فن کی تعلیم کا شرف حاصل تھا زمانہ

عبداللہ بن جعفر میں اس مغنیہ کو بڑی شہرت حاصل تھی اور اس دور کی مشہور گانے والیوں میں شمار تھا۔

ابوالحسن علی بن نافع المعروف زریاب مغنی :- اس مشہور مغنی زریاب نے فن موسیقی کی تعلیم ابراہیم موصلی اور اس کے لڑکے اسحاق بن ابراہیم موصلی سے حاصل کی تھی۔ زریاب کا عربی موسیقی کے بہت بڑے ماہرین اور عرب کے مایہ ناز چوٹی کے فنکاروں میں شمار ہوتا ہے۔

زریاب مغنی پہلے دربار خلیفہ ہارون رشید میں رہے۔ پھر ۲۰۶ھ میں عبدالرحمٰن ثانی والیٔ اندولس کے دربار میں چلے گئے۔

اس مشہور ماہر موسیقی کے حالات و کمالات کے تذکرے بہت سے مورخین۔ محققین اور مصنفین نے لکھے ہیں۔ اور عربی موسیقی کے بہت سے اصول و قواعد کی ترتیب و تنظیم اور بہت سے عربی راگوں کی اختراعات ان سے ہی منسوب کی ہے۔

زریاب مغنی کا اندولس جانے کا سبب :- کتاب نفح الطیب۔ کتاب تمدن عرب اور دیگر معتبر و مستند تواریخ نے یہ بتایا ہے کہ۔

خود زریاب کے استاد اسحاق موصلی نے ہارون رشید سے زریاب کی تعریف کرکے اور یہ کہہ کر کہ زریاب بہت بڑا مغنی ہوگا۔ زریاب کو خلیفہ ہارون رشید کے دربار میں جگہ دلائی تھی۔

ہارون رشید زریاب کے کمالات موسیقی پر اس قدر شیدا ہوا کہ دن بدن اس کی عزت و وقعت میں اضافہ کرتا چلا گیا۔

یہ صورت دیکھ کر زریاب کو یہ خیال پیدا ہوا کہ خلیفہ ہارون رشید کی ایسی عنایات سے کہیں استاد اسحاق موصلی کے دل میں میری طرف سے کوئی رنج و ملال پیدا نہ ہو۔ اور کہیں میری وجہ سے استاد کی عزت و آبرو میں فرق نہ آجائے اس سے بہتر ہے کہ میں بغداد کو چھوڑ کر افریقہ کا سفر کروں اور

اندولس پہنچ جاؤں۔ یہ سوچ کر اس نے بغداد سے افریقہ کا سفر اختیار کیا۔

حکم اول سلطان قرطبہ:- نے زریاب کی آمد کی خبر سنکر انتہائی مسرت کا اظہار کیا اور کچھ لوگ اس کے استقبال کے لئے بھیجے۔ مگر زریاب قرطبہ تک نہیں پہنچ سکے تھے کہ حکم اول سلطان قرطبہ کا انتقال ہو گیا اور اس کی جگہ سلطان عبدالرحمٰن اس کا جانشین ہوا۔

سلطان عبدالرحمٰن:- نے حکم اول کے جانشین ہونے کے بعد فوراً اپنے خواجہ سراؤں کے ہاتھ زریاب کو تحائف بھیجے اور مقامی حاکموں کے نام فرمان جاری کیا کہ بہت جلد زریاب کو باعزت واحترام قرطبہ لایا جائے۔

زریاب کے قرطبہ پہنچنے پر خود سلطان عبدالرحمٰن اس کے استقبال کے لئے گیا اور اسے بڑی عزت واحترام کے ساتھ اپنے دربار میں لایا اور زریاب کی علمی عملی قابلیت سے بہت متاثر ہوا اور بہت خوش ہوا اور دونوں میں غیر معمولی محبت اور دوستی پیدا ہو گئی۔

سلطان عبدالرحمٰن کی فن نوازی:- سلطان عبدالرحمٰن کی فن نوازی اور قدردانی کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے۔ جو برتاؤ اس نے زریاب کے ساتھ کیا۔

۱۔ سلطان عبدالرحمٰن نے زریاب کی دو سو اشرفی ماہوار تنخواہ مقرر کی۔

۲۔ ہر عید۔ نوروز۔ اور گرمی جاڑے کے خرچ کے لئے پانچ پانچ سو اشرفی کی رقم بطور شاہی انعام مقرر کر دی۔

۳۔ ہر سال جوار کے دو سو اور گیہوں کے سو بورے مقرر کئے۔

۴۔ اور قصر و باغات جن کی قیمت کتاب نفخ الطیب نے اس دور کے چالیس ہزار بتائی ہے زریاب کو عطا کئے۔

الغرض اس عزت واحترام کے سلطان عبدالرحمٰن نے زریاب کو اپنے دربار میں جگہ دی اور اس طرح یہ عربی موسیقی عرب سے قرطبہ اور اندولس پہنچا۔

عربی موسیقی کی ترتیب و تنظیم

عربی ماہرین موسیقی:۔ نے عربی موسیقی کو علمی اصول و قواعد عملی رموز و نکات اور اعلیٰ فنی خوبیوں سے اور مختلف خصوصیات سے جس حسن و خوبی کے ساتھ آراستہ و پیراستہ کر کے سنوارا ہے اور اپنی خداداد ذہانت ، علمی قابلیت ، فنی لیاقت ۔ اور اپنی انتھک محنت و ریاضت ۔ کوشش و جد و جہد کی بدولت جو اپنی عربی موسیقی کو نئے سانچے میں ڈھال کر مرصع کیا ہے ۔ ان سب چیزوں پر گہری نظر سے غور کرنے پر عقل انسان حیران ہوتی ہے ۔

آغوش اسلام میں پرورش موسیقی:۔ موسیقی اور ہندوستان کے عنوان سے حمیدہ عزیز بی ۔ اے نے لکھا ہے ۔

ابتدا میں اہل عرب اپنے نغموں کے لئے کسی خاص لے کے پابند نہ تھے مگر رفتہ رفتہ وہ بھی اس طریقہ اعداد کے تحت آگئے اور ایک زمانہ تک اس کے کاربند رہے ۔

یہاں تک کہ اسلام کی نورانی تہذیب کے آغوش میں موسیقی نے از سر نو جوان ہونا شروع کیا ۔

خاندان عباسیہ کی ترقی کا زمانہ علم موسیقی کا سنہری دور تھا ۔

ہارون رشید اور مامون کے دربار کامل فنکاروں اور ماہر مغنیوں سے معمور تھے ۔

اس فن پر نفیس نفیس کتابیں شائع ہوئیں ۔ اور ان لوگوں کے بنائے ہوئے قاعدے غیر قوموں کے لئے معیار موسیقی سمجھے جانے لگے چنانچہ اس فن کی مشہور کتاب فارابی نے لکھی جو ۲۱ جلدوں میں ہے ۔ کہا جاتا ہے کہ آج علم موسیقی پر کسی اور زبان میں اتنی جامع تصنیف نہیں ہے ۔ (رسالہ آجکل ہم مئی ۱۹۴۳ء)

یورپ میں عربی موسیقی کے اثرات: یورپ کے محقق جارج فارمر لکھتے ہیں۔

۱۔ آواز کے زیر و بم کی باقاعدہ علامات کا علم اہل یورپ نے عربوں سے حاصل کیا اور انہیں کی بدولت اعدادی موسیقی اور غالباً اعدادی علامات موسیقی کی ابتدا ہوئی۔ (جرنل رائل ایشیا سوسائٹی جنوری ۱۹۲۵ء کا پرچہ)

عربی زبان کے مخارج: عربی موسیقی کی تصنیفات کے متعلق مولانا عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں۔

۱۔ عربی موسیقی کی تصنیفات نہ سمجھنے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ فن موسیقی عملی فن ہے۔

۲۔ دوسرے اس فن کا تعلق زبان۔ لہجے اور اس کی مخارج سے ہے۔

۳۔ اور اس سے بھی زیادہ اس قوم کے گلے کے خصائص اور ان کے مذاق وعادات سے وابستہ ہے۔

۴۔ اور زبان۔ لب و لہجہ۔ مخارج۔ اور ذوق وعادت کے بدلنے اور چھوٹ جانے کے باعث موسیقی بھی چھوٹ جاتا ہے (کتاب ہندوستان کی موسیقی)

عربوں نے علوم فنون کے دروازے کھول دیئے: ڈاکٹر لیبان (فرانس کا مشہور مورخ) لکھتا ہے۔

۱۔ اہل یورپ کی وحشیانہ حالت ایک زمانہ دراز تک ایسی شدید رہی کہ خود ان کو اس کا احساس نہ تھا۔ جب وقت چند روشن خیال اشخاص کو اس جہالت کے کفن پھاڑنے کی ضرورت معلوم ہوئی تو انہوں نے عربوں کی طرف جو اس زمانہ کے اساتذہ تھے رجوع کیا۔ عربوں کے اخلاقی تسلط نے یورپ کی ان اقوام وحشی کو جنہوں نے رومیوں کی سلطنت کو تہ و بالا کیا۔ انسان بنایا۔ ان کے علمی اور دماغی تسلط نے یورپ کے لئے علوم و فنون اور ادب و فلسفہ کا جس سے وہ بالکل ناواقف تھا دروازہ کھول دیا۔ اور چھ صدی تک یہی عرب ہمارے استاد اور ہمیں تمدن سکھانے والے رہے (تمدن عرب صفحہ ۵۱۳)

عربوں نے تہذیب و تمدن کی روشنی پھیلائی:۔ ڈاکٹر کیبلی (مشہور برطانوی سائنسدان) لکھتا ہے کہ:۔

جب یورپ دورِ جہالت میں تاریکی کے گڑھے میں پڑا ہوا تھا۔ اس وقت خلفائے بغداد قرطبہ اسلامی ممالک میں تہذیب و تمدن کی روشنی پھیلا چکے تھے۔ اور ازمنہ وسطیٰ ۵۶۳ء سے ۱۲۹۶ء کا زمانہ جس کو ازمنہ ظلمہ بھی کہتے ہیں) میں یورپ کے امراء۔ رؤسا۔ اپنا نام بھی لکھنا نہیں جانتے تھے اس وقت اسلامی ممالک میں قریب قریب ہر لڑکا لڑکی آسانی سے پڑھ لکھ لیتی تھی (اسلام اور عروج سائنس ملک۲)

عربوں نے علوم و فنون عنایت کیا:۔ مسٹر ہالڈ نے لکھا ہے تمام علوم یونانی کا بڑا حصہ جو اصلی ذریعہ سے ہم تک پہنچا ہے وہ پہلے پہل ہم کو عربوں نے عنایت کیا تھا (تمدن عرب)

الغرض اسی طرح ہر محقق اور مورخ نے عربوں کی اس خداداد ذہانت و قابلیت کی تعریف کی ہے۔

عربی موسیقی کے اصول و قواعد

ایک تاریخی حقیقت:۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جب سے دنیا قائم ہوئی ہے کسی ملک کی قوم کا کوئی زمانہ موسیقی کے کے وجود سے کبھی خالی نہیں رہا۔

مگر یہی حقیقت ہے کہ وہ اقوام عالم کا موسیقی صرف بھگتی رس یعنی عبادت کے لئے یا کھیل کود یعنی تفریح طبع ہی کے رنگ میں تھا۔

مگر موسیقی کو علمی اصول و قواعد، عملی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے آراستہ و پیراستہ کر کے اس کو علمی حیثیت دینا اور فنی خوبیوں سے مرصع کرنا مسلمان عربوں کی ہی خداداد ذہانت و قابلیت کا مرہونِ منت ہے۔

سروں کی ترتیب و تنظیم:۔ عربوں نے علوم فلکیہ مثلاً علم ہیئت، علم نجوم

وغیرہ کے اصول پر سات سیاروں کی مناسبت سے سات سُر مقرر کئے۔

سات سیاروں کے بارہ برجوں کی مناسبت سے ان سات سروں کے بارہ مقام (جنکو تیور کومل بارہ سر کہتے ہیں) مقرر کئے۔

جس طرح ان سات سیاروں میں سے دو سیاروں کا ایک ایک برج ہے اسی طرح ان سات سروں میں سے دو سروں کا ایک ایک مقام مقرر کیا (جنکو قائم سر یا اچل سُر کہتے ہیں) اور سات سیاروں میں سے پانچ سیاروں کے جس طرح دو دو برج ہیں اسی مناسبت سے پانچ سروں کے دو دو مقام مقرر کئے جن کو مُتَغیّرات یا بکرت سر کہتے ہیں۔

یعنی خرج اور بعیم (کھرج و پنچم) کا ایک ایک مقام جس کو قائم (اچل) کہتے ہیں۔ رتب۔ کندار۔ ملم۔ دلوت۔ نفاد (رکھب گندھار مدھم دھیوت نکھاد) کے دو دو مقام جن کو عالی اور ناقص (تیور کومل) کہتے ہیں مقرر کئے۔

اور دن رات کی چوبیس[۲۴] ساعات (گھنٹوں) کی مناسبت سے ان بارہ سروں کو چوبیس[۲۴] شعبوں پر قائم کیا۔

اسی طرح عربوں نے پہلے عربی موسیقی کی سپتک قائم کی اور سروں کی ترتیب و تنظیم ان کے اتار چڑھاؤ اور سپتک کے طریقے مقرر کئے۔

ثُلَثْ کَمَامُ: ان سات سروں کی سپتک میں ثلث کمام (تین گرام) مقرر کئے یعنی ان سات سروں میں سے تین سروں پر قیام مقرر کر کے ان سے مختلف سروں کی سپتکیں نکالیں جن کو موصلان (مورچھنا) کہا گیا۔ کمام کے مقام۔ خرج کمام۔ کندار کمام۔ ملم کمام۔

موصَلَان: (جس کو آجکل مورچھنا کہا جاتا ہے) ثلث کمام کے ہر کمام کے ایک ایک سر سے ایک ایک موصلان پیدا کیا۔ اور ثلث کمام سے اکیس موصلان یعنی ہر کمام سے سات سات موصلان مقرر کئے اور ان سے راگوں اور غوشوں کی پیدائش کی (یعنی راگ یا راگنیوں کو پیدا کیا)

خَلّی کمام: ثلث کمام کے ہر موصلان سے خلی (جس کو آج کل الاپ) کہتے ہیں اس کے بہت سے طریقے مقرر کئے [illegible]

طریقہ سروں کی شناخت کے لئے مقرر کیا ہے۔ اس کی بڑھت اور چال کے لئے کچھ تانوں کے نقشے بنائے ہیں اور وہ تانیں جس اصول و قواعد کے مطابق پیدا کی گئی ہیں اس کو حلی اور اصولوں سے وہ وابستہ ہیں اس کو قرن کہتے ہیں جن کے نام ہیں۔

(۱) علوی قرن (۲) سفلی قرن (۳) دفتی قرن (۴) کنداری قرن (۵) خراجی قرن (۶) یمنی قرن (۷) آتش قرن (۸) ثلاثی قرن (۹) رُباعی قرن (۱۰) شیریں قرن (جن کی تشریح آگے کی جائے گی)

عربی راغ اور غوشوں (راگ راگنیوں کا) اصول پیدائش

پیدائش راغ اور غوشہ:۔ عربوں نے نسل انسان کے اصول پر راغوں غوشوں (راگ راگنیوں) کی پیدائش مقرر کی ہے یعنی جس طرح مرد و عورت یا نر و مادہ سے نسل کا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے وہی طریقہ راغوں اور غوشوں کے اتصال سے مقرر کیا گیا ہے اور جس طرح بنی نوع انسان کی پیدائش کا سلسلہ ایک مرد (بابا آدم) اور ایک عورت (ماں حوّا) سے چلا ہے۔ اسی طرح عربوں نے تیور سروں کی سنگ کی شکل کو بابا آدم کا اور کومل سروں کی شکل کو ماں حوا کا درجہ دے کر ان دونوں کے میل سے راغوں غوشوں کی پیدائش کا سلسلہ جاری کیا ہے، اسی وجہ سے ماہرین فن ایمن راگ کو جس میں سب سر تیور ہیں آدم راگ کہتے ہیں۔

چھ راغ تیس غوشے:۔ عربوں نے ان دونوں (یعنی آدم راغ اور حوا غوشہ) کے سروں سے مرکب کر کے چھ سمتوں اور چھ موسموں کے لحاظ سے چھ راغ بنائے جن کو مرد کا درجہ دیا گیا اور مہینے کے تیس دنوں کے لحاظ سے تیس غوشے مقرر کئے۔ جن کو ان راغوں کی بیویوں کا درجہ دیا گیا۔ اور پانچ پانچ غوشوں کو ایک ایک راغ سے منسوب کر دیا گیا۔

راغوں غوشوں سے اصول النغمہ اور فروغ النغمہ: ہر ایک راغ کو اس کی ایک ایک غوشہ کے میل سے اصول النغمہ۔ فروغ النغمہ (پھر ابھار چ) پیدا کی گئیں۔ یعنی اس طرح ایک راغ ۲ اور اس کی پانچ غوشہ سے بہت سے فروغ النغمہ اور اصول النغمہ پیدا ہوئے۔ اسی طرح ان چھ راغوں اور تیس غوشاؤں کے ذریعہ کئی سو شکلیں پیدا کی گئیں اور ان کے نام مقرر کئے گئے۔

ایک راغ کا فروغ النغمہ دوسرے راغ کی اصول النغمہ

پھر ایک راغ کے فروغ النغمہ کو دوسرے راغ کے اصول النغمہ سے اور اس راغ کے فروغ النغمہ کو اس راغ کی اصول النغمہ سے ملا کر شکلیں پیدا کی گئیں۔

الغرض اس صورت سے عربی موسیقی میں ہزاروں راغوں اور غوشوں نے جنم لیا۔

پیدائش راغ اور غوشہ کی خصوصیات: حقیقت یہ ہے کہ عربی ماہرین موسیقی نے راغ و غوشوں کی پیدائش کا یہ طریقہ قائم کرکے اپنی الیسی خداداد ذہانت و قابلیت اور اعلیٰ دماغی کا ثبوت پیش کیا ہے کہ عقل حیران ہوتی ہے اور ان کی کوئی حق شناسی اور انصاف پسند انسان داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

اصول پیدائش کی چند خوبیاں: ان اصول کی چند خوبیاں قابل غور ہیں۔

۱۔ جس طرح شادی بیاہ کا سلسلہ نسل انسانی کی ترقی اور بقا کا باعث ہے اسی طرح راغوں و غوشوں کے اتصال اور میل کا طریقہ بھی راغوں اور غوشوں کی ترقی و بقا کا باعث ہیں۔

۲۔ جس طرح شادی بیاہ کے سلسلے سے نسل انسانی قیامت تک ترقی کرتی رہے گی اور نئی نئی انسانی شکلیں وجود میں آتی رہیں گی۔ اسطرح یہ راغوں

غوشوں کا اتصال اور میل کے طریقے سے قیامت تک نئی نئی شکلیں ہر دور میں بنتی رہیں گی۔

۳۔ جس طرح اولاد عادت۔ خصلت۔ رنگ و روپ اور شباہت وغیرہ کے لحاظ سے اپنے والدین سے شباہت رکھتی ہے۔ وہی صورت راغ اور غوشہ کے اتصال و میل سے جو شکل پیدا ہوتی ہے وہ سروں کے لحاظ سے اور چال ڈھال کے لحاظ سے اس راغ اور اس غوشہ سے مشابہت رکھتی ہے۔

الغرض اس اصول پر اگر ذرا گہری نظر سے غور کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ اب تک جتنے راگ راگنیاں آج تک وجود میں آچکی ہیں وہ تو اس اصول کے تحت میں بن کر ہی سامنے آچکی ہیں۔ بلکہ قیامت تک جتنی بھی شکلیں وجود میں آئیں گی وہ اسی اصولی دائرہ کے تحت میں ہی ہوں گی کیوں کہ یہ ایک ایسا اصولی دائرہ کھینچا گیا ہے کہ کوئی راگ یا راگنی اس دائرہ سے باہر ہو ہی نہیں سکتا اور اگر اس دائرے سے باہر ہوگا تو اس کو راگ راگنی کہنا تو کجا معمولی دھن بھی نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ راگ یا راگنی سروں کے ایک ایسے مجموعہ کو کہتے ہیں جو ایک خاص اصولی دائرے کے تحت میں ہو۔

عربی راغ اور غوشوں کا طریقہ اتصال

راغ و غوشوں کا وقار:۔ عربوں نے راغ و غوشوں (راگ راگنیوں) کی صداقت قائم رکھنے کے لئے چند اصول مقرر کئے تھے جو راگ وقار کے نام سے مشہور ہیں۔

۱۔ جب طرح کے دو راگ ملائے جائیں جس کے ایک راگ میں ایک سر کومل اور دوسرے دہی سر دوسرے راگ میں تیور ہو۔ تو اس سے جو راگ پیدا ہو تو اس میں اس بات کو مد نظر رکھنا ضروری ہے کہ وہ سر دونوں روپ میں ایک طرف سے نہ لگنا چاہیئے۔ اس کی یہ صورت ہونی چاہیئے کہ جو راگ

آروہی میں لیا گیا ہے اس کے سر آروہی میں اور جو راگ امروہی چن لیا گیا ہے اس کے سر امروہی میں ہی آنے چاہئیں۔

مثلاً ایسے دو راگ ملائے گئے جس میں سے ایک راگ میں تیور اکھب ہے اور دوسرے راگ میں کومل رکھب تو اس سے جو راگ پیدا ہوگا اس کی آروہی میں تیور اکھب اور امروہی میں کومل رکھب ہی ہونی چاہیئے۔

(۲) ایسے راگ بھی ان میل سے سروں سے بن سکتے ہیں جن میں دونوں رکھبیں ہو سکتی ہیں۔ یعنی اگر ایسے دو راگ راگنی ملائے جائیں تو ان کے لئے یہی اصول ہے کہ راگ کے سر آروہی میں اور راگنی کے سر امروہی میں لگائے جائیں۔ تاکہ راگ کے اس قانون میں کہ ایک سر تیور کومل برابر نہ لگے اور راگ کا وقار قائم رہے۔

۳- کوئی ایسا راگ یا راگنی ملانے کے قابل نہیں جس کی آروہی امروہی میں پانچ سے کم سر ہوں کیوں کہ پانچ سر سے کم کا نہ کوئی راگ ہو سکتا ہے نہ راگنی

عربی موسیقی کا خط موسیقی

عربی خط موسیقی:- عربوں سے پہلے دیگر ممالک میں بھی یہ کوشش کی گئی تھی کہ انسانی آواز کو مخارج کے لحاظ سے قلم بند کیا جا سکے مگر اس کی کبھی کوشش نہیں کی گئی تھی کہ آواز کو اس کی ترقی و تنزلی اتار چڑھاؤ۔ سروں کے گھٹاؤ بڑھاؤ اور اس کے زیر و بم اور اس کے زمزموں یا سروں کی مینڈوں کے لحاظ سے تحریری نشانات میں دکھایا جا سکے۔

یہ ایک ایسی کمی تھی کہ جس کے باعث دنیا کی کوئی قوم وہ چاہے کیسے ہی عروج پر پہنچ گئی ہو مگر وہ اپنی موسیقی کو دوسرے لوگوں کے ذہن نشین کرانے کے لئے قلم بند نہ کر سکے اسی وجہ سے ان کی موسیقی خود بخود فنا ہو گئی۔

مگر عرب مسلمانوں نے اپنے دور میں اپنی موسیقی کو تحریری جامہ پہنانے کے لئے ایک نئی خوبی اور نرالا طریقہ تنظیم کیا تھا جو بے حد کامیاب رہا اور دوسرے ممالک کے لئے مشعل راہ بنا اور انہوں نے اس کو اپنے اپنے ڈھنگ پر اپنایا۔

عربوں نے سروں اوران کے مقامات کو سمجھانے کے لئے یہ سہل طریقہ اختیار کیا تھا کہ سرود کے تاروں اوراس کے ساتھ انگلیوں کے تعلقات کا لحاظ رکھ کر اپنی تصنیفات میں چیزوں کی دھنوں کو ترتیب دیا تھا اوران کو تحریر کیا تھا۔

اور بہت سی اصطلاحات مقرر کرکے ہزاروں چیزوں کے نوٹیشن اپنے مقررہ اصلاحات میں کئے۔ جو عربی کتب موسیقیہ میں موجود ہیں۔

مگر جب تک ان عربی اصلاحات سے پوری طرح واقف نہ ہو اس وقت تک ان سے پوری طرح پورا فائدہ حاصل نہیں کیا جا سکتا۔

دوسرے عربوں کی اصلاحات کو عربی زبان کی مشکل و دشوار ترکیبوں نے ان کے نوٹیشن کو کچھ پیچیدگی بنا دیا ہے۔ جس کے باعث دوسرے ملکوں میں اس کی وہ اشاعت نہ ہو سکی جو ہونی چاہئے تھی۔ مگر وہ طریقہ دوسری زبان والوں کے لئے چراغ راہ ضرور بن سکا۔ (کتاب ہندوستان کی موسیقی)

عربی موسیقی کی چند اصطلاحات

عربی اصطلاحات نے فارسی ہندی جامہ پہنا:۔ ہندوستان کی موسیقی میں مولانا عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں۔

عرب مسلمان جہاں گئے اپنے علوم و فنون کے ساتھ اپنی موسیقی بھی لے گئے مگر وہ ایران میں گئے اور وہاں پہنچ کر فارسی بولنے لگے تو ان کی موسیقی کا رنگ ڈھنگ ویسا ہی ہو گیا جو ایران میں فارسی بولنے والوں کا تھا۔

اور جب ہندوستان میں آکر ہندی بنے تو ان کی عربی موسیقی اس کے تمام اصطلاحات اور اصول و قواعد یہاں کی زبان۔ لہجہ اور ذوق و عادات کے مطابق اسی رنگ میں رنگ گئے جو ہندوستان والوں کے تھے۔

اور کچھ دنوں کے بعد یہاں ہندوستان میں عربی، ایرانی اور ہندوستانی

موسیقی کے میل سے ایک ایسا مکمل فن بن گیا جو باعتبار اپنے قدیم اصول و قواعد اور اپنی وسعت فنی کے لحاظ سے ساری دنیا کی موسیقی سے بڑھ گیا۔

تمام اصطلاحات عربی موسیقی سے ماخوذ ہیں:۔ صاحب سرود نواز کرامت اللہ خاں جو اونچے درجے کے فنکار ہونے کے علاوہ فنی موسیقی کے بلند معیار ماہر اور عالم بھی تھے۔ اپنی کتاب اسرار کرامت میں مدلل دلائل و ثبوت کے ساتھ یہ ثابت کرتے ہیں کہ:۔

مروجہ ہندوستانی موسیقی کے تمام اصول و قواعد اور تمام اصطلاحات عربی موسیقی سے ماخوذ ہیں۔ چونکہ عربی فارسی کا علم نہ ہونے کے باعث وہ اصطلاحی الفاظ ہٹتے گئے۔ اور ان کی جگہ جو ہندی کے الفاظ بنائے گئے وہ رائج ہوتے گئے۔

خاندانی ماہرین موسیقی:۔ جن کے ہاں اس فن کی تعلیم نسل در نسل اور ورثہ کے طور پر سینہ بسینہ چلی آرہی ہے وہ ان عربی موسیقی کی اصطلاحات کی جو تشریح بیان کرتے ہیں وہ ہم یہاں لکھ رہے ہیں۔

عربی موسیقی کی اصطلاحات کے عربی ہندی نام

عربی ہندی اصطلاحات

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۱	سُر	سُر	۱۲ سُر
۲	مُنزَمُر	شرتی	چھوٹے سُر
۳	مُنزَمارُ	شرتیاں	سروں کے بیچ کے سر
۴	مَقام	گرام	سروں کے مقام
۵	مُوصلان	مورچھنا	گراموں کی سنگت

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۶	عُلوی	آروہی	سروں کا اوپر جانا
۷	سُفلی	امروہی	سروں کا نیچے آنا
۸	مُستقر	اچل سُر	قائم سر
۹	مُراۃ	بکرت سر	تیور کومل ہونے والے سر
۱۰	سُنارک	سپتک	کھرج سے نکھ تک کے سر
۱۱	مُحزُن	مندر استھان	نیچے کی سپتک
۱۲	بَین	مدھ استھان	بیچ کی سپتک
۱۳	مُضاعف	تار استھان	اوپر کی سپتک
۱۴	تام	شدھ سر	خالص سر یا اچل سُر
۱۵	اَلحان	الاپ	راگ سروپ
۱۶	صوت	ناد	گانے کی آواز
۱۷	طعن	تان	سروں کا مجموعہ
۱۸	حَلی	النکار	سرسادھن کی تانیں
۱۹	مُخرج	گرہ سر	شروع کا سر
۲۰	مُقام	نیاس سر	ختم کا سر
۲۱	مُنقطع	لاگ سر	سہارے کا سر
۲۲	مُداخل	اندولی سر	جھولنے والا سر
۲۳	داغ	راگ	سروں کا گلدستہ مجموعہ
۲۴	تُرنام	سرگم	سات سر
۲۵	عالی	چڑھا سر	تیور کا اصلی مقام
۲۶	تُر	تیور سر	چڑھا سر
۲۷	تُرا تُر	تیور تر	تیور سے کچھ چڑھا ہوا
۲۸	تُرا تُرم	تیور تم	تر تیور سے چڑھا ہوا سر

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۲۹	ناقص	اتراسر	کومل کا اصلی نام
۳۰	نازل	کومل سر	اتراسر
۳۱	بنازل	اتی کومل	کومل سے اتراسر
۳۲	ستازل	سکاری	اتی کومل سے بھی اتراسر
۳۳	خروج	استھائی	گانے کا پہلا حصہ
۳۴	غائرد	انترا	گانے کا دوسرا حصہ
۳۵	دفتی	سنچاری	گانے کا تیسرا حصہ
۳۶	کنذاری	آبھوگ	گانے کا چوتھا حصہ
۳۷	سر	وادی سُر	افضل یا جیو۔ بادشاہ سر
۳۸	نبر	سموادی سر	راگ کا وزیر سر
۳۹	نے سر	دیوادی سر	راگ کا دشمن سر
۴۰	ہمسر	انوادی سر	وادی سموادی سے کم درجہ سر
۴۱	استخراج	نادا ستھان	نادر۔ گمک۔ کنظ۔ بند
۴۲	مخرج	آواز نکلنے کے مقام	گانے کی آواز کے مقام
۴۳	مخل	انش سر	جس سر سے راگ کھلتا ہے
۴۴	غوشہ	راگنی	راگ کی بیوی
۴۵	فروغ النغمہ	پترا	راگ کا بیٹا
۴۶	اصول النغمہ	بھارجا	راگ کی بیٹی

سات سروں کے عربی ہندی نام

۱	خرج	کھرج	سرگم کا پہلا سر
۲	رتب	رکھب	دوسرا سر
۳	کندار	گندھار	تیسرا سر
۴	ملم	مدہم	چوتھا سر

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۵	نَصَمْ	پنچم	پانچواں سر
۶	رَفت	دھیوت	چھٹا سر
۷	نَفاذ	نکھار	ساتواں سر

بارہ سروں کے عربی ہندی نام

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۱	حَاصِلْ	اچیت	اچل شرج
۲	ذُو حَاصِلْ	اچپت	کومل رکھب
۳	کَاذَہ	کاکلی	تیور رکھب
۴	ذُو کَاذَہ	ات کاکلی	کومل گندھار
۵	نَاتُ	نندلی	تیور گندھار
۶	ذُو نَافْ	ات نندلی	کومل مدہم
۷	رُفعت	نکرت	تیور مدہم
۸	ذُو رُفعت	ات نکرت	اچل پنچم
۹	مُحَالْ	انتر	کومل دھیوت
۱۰	ذُو مُحَال	ات انتر	تیور دھیوت
۱۱	اَصْنَافْ	کونکار	کومل نکھاد
۱۲	ذُو اَصْنَافْ	ات کونکار	تیور نکھاد

عربوں نے شرتیوں کے نام مقرر کئے تھے ویسے ہی ہندی زبان میں انکے نام ہیں

شرتیوں کے عربی ہندی نام

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۱	غَال	تیبرا	پہلی شرتی
۲	نُدْرت	کودی	دوسری شرتی
۳	سُرُور	مندا	تیسری شرتی
۴	مُشَام	چھندوتی	چوتھی شرتی
۵	اَشْما	دیاوتی	پانچویں شرتی

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	مختصر تشریح
۶	نَثْرَا	پشیا	چھٹی شرتی
۷	وَادِیُ	رکشیکا	ساتویں شرتی
۸	ہُدِیُ	رودری	آٹھویں شرتی
۹	یَمْنِیُ	کرودھی	نویں شرتی
۱۰	رِیَاضُ	وجریکا	دسویں شرتی
۱۱	رَدُ	پرسانڑی	گیارھویں شرتی
۱۲	نَحِیْلُ	پریتی	بارھویں شرتی
۱۳	دَرَجُ	مارجنی	تیرھویں شرتی
۱۴	نَظَرُ	سرسنتی	چودھویں شرتی
۱۵	جَادَہُ	رتکا	پندرھویں شرتی
۱۶	تَائِبُ	سندیپنی	سولھویں شرتی
۱۷	خُمُ	الاپنی	سترھویں شرتی
۱۸	گَرْتَا	مدنتی	اٹھارھویں شرتی
۱۹	نَعِیْرُ	روہنی	انیسویں شرتی
۲۰	حُمَارُ	رمیا	بیسویں شرتی
۲۱	رَغْنَا	اگرا	اکیسویں شرتی
۲۲	کَمَالُ	شردینی	بائیسویں شرتی

عربی ہندی اصطلاحات

عربی موصلان:۔ عربوں نے موصلان کے اصلاحی نام مقرر کئے تھے۔ ویسے ہی مروجہ ہندوستانی موسیقی میں مورچھنوں کے اصطلاحی نام مروجہ ہیں۔

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام
	خرج کے موصلان	کھرج کے مورچھنے		گندار کام موصلان	گندھار گرام مورچھنے
۱	طرٹ	اترا	۱۱	قاصل کلا	مارگی
۲	رُدُمینی	رنجنی	۱۲	قاصلی	پوربی
۳	فاصر	اترا تیا	۱۳	طواری	پوری
۴	تام خرج	شدھ کھرجا	۱۴	بے فلا	رچھکا
۵	صارنیا	متساری کرنا		ماکام موصلان	مدہم گرام مورچھنے
۶	عزریرانما	اشوکرانتا	۱۵	نہادمند	نندا
۷	ذی قراط	ابھی روکتا	۱۶	کنترالا	کھنبالا
	گندار کام موصلان	گندھار گرام مورچھنے	۱۷	جلجلی	وکھی
۸	ضاری	ہارناسوا	۱۸	عادرا	بچترا
۹	نورنوا	سکونتیا	۱۹	طوطی	روہنی
۱۰	مقرانتا	موہنیا	۲۰	خنجرا	سکھیا
			۲۱	ذواکا	الاپا

ثلث کمام:۔ عربوں نے ثلث کمام کے اصلاحی نام مقرر کئے ہیں۔ ویسے ہی مروجہ ہندوستانی موسیقی میں بھی تین گراموں کے نام درج ہیں۔

عربی نام	ہندی نام		عربی نام	ہندی نام
گرام کمام	گرام کمام		تیسرا کمام	تیسرا گرام
۱۔ خرج کمام	کھرج گرام	۳	ملم کمام	مدہم گرام
دوسرا کمام	دوسرا گرام			
۲۔ گندار کمام	گندھار گرام			

عربی ہندی اصطلاحات

حلی قرن:۔ عربوں نے سروں کی شناخت آروہی۔ امروہی۔ سنچاری اور آبھوگ وغیرہ کی برہت اور راگ کے وقار و سروپ کو قائم رکھنے کے لئے کچھ اصولی تانیں مقرر کی ہیں اور ان کے اصطلاحی نام مقرر کئے ہیں۔ وہ تانیں جس اصول و قواعد سے پیدا کی گئی ہیں اس کو حلی اور وہ تانیں جس طریقہ سے وابستہ ہیں اس کو قرن کہتے ہیں۔ اس طرح مروجہ موسیقی میں حلی کو النکار اور قرن کو برن کہتے ہیں (یہاں ہم صرف ان تانوں کے عربی ہندی اصطلاحی نام اور مختصر تشریح لکھ رہے ہیں۔)

عربی حلی کے قرن اور ہندی النکار کے برن

نمبر	عربی اصطلاحی نام	ہندی اصطلاحی نام	مختصر تشریح
شمار	حلی قرن کے اقسام	النکار کے برن	تانوں کا مختصر خلاصہ
۱	عُلوِی قَرنُ	آروہی برن	جس تان میں آروہی کا نقشہ ہو۔
۲	سُفلِی قَرنُ	امروہی برن	جس تان امروہی کے سر ہوں۔
۳	دِنقِی قَرنُ	سنچاری برن	جس تان میں سنچاری کا نقشہ ہو۔
۴	کَندَارِی قَرنُ	آبھوگ برن	جس تان میں آبھوگ کا نقشہ ہو۔
۵	قَرَارِی قَرنُ	آستائی برن	جس تان میں استھائی کا نقشہ ہو۔
۶	عَینِی قَرنُ	ارجک برن	جس تان میں سر تکرار کے ساتھ لگیں۔
۷	اَثنِی قَرنُ	بارگانگ برن	جس تان میں دو دو سر لگائے جائیں۔
۸	ثُلاثی قَرنُ	سانگ برن	جس تان میں تین سر لگائے جائیں۔
۹	رُباعِی قَرنُ	برانگ برن	جس تان میں چار چار سر لگائے جائیں۔
۱۰	شِیرِیں قرن	جھوری برن	جس تان میں سب برنوں کا نقشہ ہو۔

ان میں سے ہر ایک قرن برن کے تانوں کے کئی کئی نقشے دیئے گئے ہیں جو طوالت کی وجہ سے نہیں لکھے گئے۔

عربی ہندی اصطلاحات

صُوت مَخرَج:۔ عربوں نے پانچ آواز کے صحیح مخرج (آواز نکلنے کے مقام) مانے ہیں اور گانے کے لئے مقرر کئے ہیں ویسے ہی مروجہ ہندوستانی موسیقی میں رائج ہیں۔ جن کو۔ ناد۔ گمک۔ کنٹھ، بند کہتے ہیں۔

عربوں نے ان کے اصطلاحی نام بھی مقرر کئے ہیں ویسے ہی اصطلاحی نام ہندی میں مروج ہیں جن کے عربی نام حسب ذیل ہیں۔

مخرجی مقامات عربی ہندی اصطلاحی نام

نمبر شمار	عربی اصطلاحی نام	ہندی اصطلاحی نام	مقام مخرج	مختصر تشریح
۱	سُرّہ دَم	دھن انو جھم	ناف	وہ آواز جو پیٹ سے نکالی جائے جسکو ناد کی تان کہتے ہیں
۲	صَدر دَم	دھن سر جھم	سینہ	جو آواز سینے سے نکلے اسکو گمک تان کہتے ہیں۔
۳	حَنجَر طَنُ	لیت دھن	گلا	جو آواز گلے سے نکلے اسکو کنٹھ تان کہتے ہیں۔
۴	اَنف طَنُ	مرکھ دھن	دماغ	جو آواز منہ بند کرکے نکالی جائے
۵	اَعلُوطن	اس مخرج کا ہندی میں کوئی نام نہیں ہے کیونکہ مروجہ ہندستانی		

موسیقی کے تمام اصطلاحی نام سنسکرت یا ہندی زبان کی مناسبت سے ہی رکھے گئے ہیں اور سنسکرت یا ہندی زبان میں اس مخرج کا کوئی حروف نہیں ہے۔

چونکہ اس مخرج کا مقام زیر دماغ ہے جہاں سے ع غ وغیرہ حروف کی آواز نکلتی ہے۔ اس وجہ سے مروجہ ہندوستانی موسیقی میں علوطن تان کا کوئی نام نہیں ہے۔ اس لئے عربی موسیقی میں پانچ اور ہندوستانی موسیقی میں چار ہی مخرج رائج ہیں۔

٭

عربی موسیقی کا اصول ایقاع اور ہندی موسیقی کی تال ادھیائے

عربی ہندی اصطلاحات

اصول ایقاع:- عربوں نے تال۔ لے کے درجوں۔ زمانوں۔ مقاموں اور وزنوں وغیرہ کے بھی اصول و قواعد بنائے ہیں اور ان کے اصطلاحی نام بھی مقرر کئے ہیں۔

ہماری مروجہ ہندوستانی موسیقی کا قانون تال ادھیا بالکل عربی موسیقی کے اصول ایقاع کے مطابق ہے اور مروجہ ہندوستانی موسیقی کے اصطلاحی لفظ بھی عربی موسیقی کے اصطلاحی الفاظوں کے مطابق ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

عربی ایقاع اور ہندی کے اصطلاحی نام

ایقاع کی عربی اصطلاح	لے کی ہندی اصطلاح	مختصر تشریح
حازِعَہ	ماترہ	ایک عدد۔ لے کا ایک وقفہ گنتی کا ایک ماترہ۔
زِمام	سم	سم کا مقام۔ جہاں سے تال شروع ہوتا ہے۔
ضَرب	تال یا تالی	گنتی کا وہ مقام جہاں سم کے علاوہ تالی بجتی ہے۔
خَلا	کال یا خالی	جہاں تالی بجانے کے بجائے خالی ہاتھ کو جھٹکا دیا جاتا ہے۔
ثَقیلہ	بلمپت لے	لے کی وہ رفتار جو بہت ٹھہری ہوئی اور رکی ہوئی ہو
بَسیط	مدھ لے	لے کی وہ رفتار جو نہ زیادہ رکی ہوئی ہو اور نہ تیز ہو۔
وَسطہ	درت لے	لے کی وہ رفتار جو بہت زیادہ جلدی اور تیز ہو۔
سَمام	بسم	سم کی وہ جگہ جس کو سم کی خلا کہتے ہیں۔
دَوَر	اتیت	سم کی خلا کی خلا یعنی سم و بسم کے بیچ کا مقام
سُراحت	اناگھات	بسم اور اتیت کے بیچ کے مقام کی جگہ۔

عربی ہندی اصطلاحات: پر اگر ذرا گہری نظر سے غور کیا جائے تو اس حقیقت کا انکشاف ہوجاتا ہے کہ عربی موسیقی اور مروجہ ہندوستانی موسیقی کے تمام اصطلاحی الفاظ زبانوں کے لحاظ سے ہم معنی اور وزن کے لحاظ

سے ہم وزن ہیں۔
بعض اصطلاحی الفاظ اور ان کے نام ایک زبان سے دوسری زبان کا جامہ پہنانے کی وجہ سے بدلے گئے ہیں۔ مثلاً

لفظ خرج:- جو عربی موسیقی کے پہلے سر کا نام ہے مگر مروجہ ہندوستانی موسیقی میں اسکو کھرج کہتے ہیں۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اگر ہم لفظ خرج کو ہندی میں لکھیں گے تو اس کی شکل یہ ہوگی [ہندی رسم الخط] کیونکہ ہندی زبان میں "خ" کے مخرج کا کوئی حرف نہیں ہے۔ اس لئے لفظ خرج کھرج ہی لکھا اور پڑھا جائے گا۔

اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب ہم سرگم میں ساتوں سروں کا مخفف بولتے ہیں تو رکھب کا مخفف رے۔ گندھار کا مخفف گا۔ مدہم کا مخفف ما۔ پنچم کا مخفف پا۔ دھیوت کا مخفف دھا۔ اور نکھاد کا مخفف نی بولتے ہیں تو پھر کھرج کا مخفف کھا کیوں نہیں بولتے۔ سا کیوں بولتے ہیں۔

لفظ راغ:- اسی طرح لفظ راغ ہے جس کے معنی دامن کوہ۔ مرغزار۔ اور چراگاہ کے ہیں اور حقیقت میں راگ سروں کا ایک گلستان اور گلدستہ ہوتا ہے اور اس کے سروں میں بڑھت کے لئے پھیلاؤ کے لئے دامن کوہ کی وسعت ہوتی ہے اور یہ موسیقی کے اصول و قواعد کی چراگاہ ہوتا ہے۔ اسلئے اگر حقیقت میں نظر سے دیکھا جائے تو یہ لفظ راغ کتنا جامع نظر آتا ہے۔ مگر چونکہ ہندی میں اور سنسکرت میں غ کے مخرج کا کوئی حرف نہیں ہے اس لئے سنسکرت یا ہندی میں لفظ "راغ" اگر لکھا جائے گا تو اس کی صورت لکھنے میں یہ ہوگی۔ [ہندی رسم الخط] (راگ) اس لئے یہ لفظ راغ ہندی جامہ پہننے کی وجہ سے راغ سے راگ ہوگیا ہے اور اسی نام سے مشہور ہوگیا ہے۔

اسی طرح اور بہت سے اصطلاحی نام ہیں جو زبان کی وجہ سے بدل گئے ہیں۔

عربی موسیقی کی ہندی اصطلاحات

اسرار کرامت:- اپنی کتاب میں عربی اصطلاحات کے متعلق کرامت اللہ خاں لکھتے ہیں۔

چونکہ ہم کو عربی عجمی موسیقی کی اصطلاحات اور راگ راگنیوں کے نام وغیرہ

عربی فارسی کا علم نہ ہونے کے باعث سنسکرت اور ہندی گرنتھوں، شاستروں
سے ہی حاصل ہوئے ہیں۔

اس لیئے ہم ان ہی زبانوں کی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں ورنہ یہ حقیقت
ہے کہ ہماری مروجہ موسیقی۔ اس کی تمام اصطلاحات اور راگ راگنیاں عربی
عجمی موسیقی سے ماخوذ ہیں۔

ہمارے ماہرین فن کا یہ عقیدہ ہے کہ عربی عجمی موسیقی کی اصطلاحات اور
راگ راگنیوں کے ناموں کو ہندی الفاظ کا جامہ حضرت امیر خسروؒ نے پہنایا ہے۔
ماہرین فن کے اس قول پر ان چند وجوہات کی بنا پر اعتماد کیا جاسکتا ہے کہ۔

۱۔ اول تو ہندوستان میں حضرت امیر خسروؒ کے ہم پلّہ کوئی دوسرا ماہرین
موسیقی نہیں ہوا۔

۲۔ دوسرے حضرت امیر خسروؒ ہی ایک ایسی ہستی کے انسان ہیں جو عربی فارسی
ترکی، سنسکرت اور ہندی وغیرہ زبانوں کے بے مثل عالم مانے جاتے ہیں اور جو ان
تمام زبانوں کے بہترین شاعر اور مصنف بھی کہے جاتے ہیں

۳۔ تیسرے حضرت امیر خسروؒ ہی وہ سب سے پہلے انسان ہیں، جنہوں نے
سب سے پہلے ہندو مسلم کلچرل، تہذیب و تمدن اور زبانوں کے ملانے اور باہمی اتحاد
پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

۴۔ چوتھے حضرت امیر خسروؒ سے پہلے کے کسی ہندوستانی گرنتھوں (شاستروں)
وغیرہ میں یہ اصطلاحات اور راگ راگنیوں کے یہ نام نہیں پائے جاتے۔

(کتاب اسرار کرامت)

عربی موسیقی ہند میں آٹھویں صدی میں آئی :- پروفیسر بی لال گپت لکھتے ہیں کہ

پراچین کال میں بھارت کا سندھ مصر۔ بغداد۔ ایران۔ مکرانی اور بلوچستان
وغیرہ دیشوں سے تھا۔ بھارتیہ سنگیت کار بغداد جاتے اور برسوں تک وہاں رہتے
اور دونوں دیسوں کی شیلیوں کا میل کر کے ایک نئی پدھتیوں کی کھیا کرتے، بھارت
میں عربی ایرانی موسیقی کا سپشٹ اور سدھا پردیش۔ اور دونوں دیشوں کی

سنگیت شیلیوں کا مزن۔ عیسیٰ کی آٹھویں صدی سے شروع ہوا۔ بھارت میں مسلمانوں کے آنے سے تک پارسی سنگیت (یا عجمی موسیقی) پورے روپ سے وکلت ہو چکا تھا تب سے بھارت میں دونوں کا وکاس پرتھک پرتھک (الگ الگ) نہ ہو کر سملت (سالم) روپ سے ہوا۔ مسلم دلیسوں میں سنگیت کا رکاس۔ وہاں کی سماجک اور بھوگولک پرستھیوں کے سر دھتا دیرت تھیں۔ (رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۰ء)

عربی موسیقی کے راغ دغوشہ

گرنتھوں کے راگ ہمارے نہیں ہیں۔ سنگیت شاستر حصہ دوم میں پنڈت بھات کھنڈے لکھتے ہیں۔

۱۔ گرنتھوں کے راگ ہمارے نہیں ہیں ہم مسلمانی پرکار (مسلمانوں کے راگ) گاتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ـ

۲۔ سازگیری مسلم پرکار ہو گا اپنے پراچین سنسکرت گرنتھوں میں دکھائی نہیں دیتا۔ پنڈت جی مسٹر بزی کے گرنتھ کو تواہ دیتے ہیں۔

۳۔ ایمن پرشیں لفظ ہے اس راگ کو امیر خسروؒ نے بھارت میں رواج دیا۔

۴۔ ایمن میں نئے راگ۔ ملار۔ ایمنی پوربا۔ ایمنی بھوپالی۔ ایمنی بھاگ ایمنی بلاول۔ ایمنی کلیان۔ اور ایمنی جھنجھوٹی وغیرہ راگ پیدا کئے۔ اسی طرح ایک جگہ پنڈت بھات کھنڈے لکھتے ہیں۔

۵۔ بہار۔ سرپردہ۔ الہیا۔ سازگیری۔ شاہانہ۔ ادانہ۔ سوہنی سوہا سگرئی۔ زیلف۔ ماروا وغیرہ راگ مسلمانی شاسن (دورِ حکومت) میں رائج ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں۔

۶۔ پیلو۔ بروا۔ لوم۔ جھنجھوٹی۔ مارو وغیرہ پرکار تو بالکل ادھونک (نئے) ہی ہوں گے۔ کیوں کہ یہ راگ پراچین گرنتھوں میں نہیں ملتے۔ مکیہ رم گرنتھ کے اپ راگوں کا بیان کرتے ہوئے پنڈت بھات کھنڈے لکھتے ہیں۔

۷۔ جھنجھوٹی۔ زنگلہ۔ پیلو۔ بروا۔ دھانی۔ تلنگ۔ آسا۔ گھاٹا۔

لوہر۔ سندھ۔ سوہر۔ سوہنی۔ گرہبا۔ ڈھول۔ لدھونی۔ غارا۔ غنم۔ گودھنی
بھٹیار۔ برہا۔ کجبزلی۔ سازگیری۔ سرپردہ۔ جونپوری۔ عشاق۔ صنم۔ نوروز
شرور۔ قریزی۔ یوفق۔ لادنی۔ جوگیا۔ رنگی۔ آہنگ۔ اور شبانہ وغیرہ
میرے خیال میں مسلم گائیکوں نے رواج دیئے ہیں۔ ایک جگہ پنڈت بھات
کھنڈے لکھتے ہیں۔

میرے گرو نے ایسا کہا تھا کہ بھنکار با خریز شد (لفظ) کا بدل ہے باخریز
نام بہت پرانا ہے۔ سوم ناتھ اور پنڈریک نے اس کا ذکر کیا ہے۔

۹۔ راگ دیودہ کی لیکا میں سوم ناتھ کہتا ہے کہ یہ ایک مسلم پرکار ہے۔
ایک جگہ بھات کھنڈے لکھتے ہیں۔

۱۰۔ اُپ راگوں کے متعلق مجھے جتنی جانکاری ملی کفی میں نے تم کو دیدی۔
ممکن ہے ایسے راگ تم کو مسلمانی گرنتھوں میں مل جائیں۔ اپنے یہاں کے کچھ دیسی
گرنتھوں میں بھی مل سکیں تو تلاش کرنا۔ ایسے گھر بیندار گائیک دلی۔ آگرہ۔ لکھنؤ
الور۔ ٹونک۔ جے پور الور۔ رام پور میں مجھے امید ہے کہ مل سکتے ہیں۔

(سنگیت شاستر حصہ دوم)

مروجہ راگ و راگنیاں:

جیسا پنڈت بھات کھنڈے نے لکھا ہے ایسا ہی تقریباً ہمارے بہت سے محققین۔ مصنفین اور
گرنتھ کاروں نے بھی لکھا ہے کہ مروجہ راگ راگنیاں مسلم پرکار ہیں جنکو مسلمانوں
نے رائج کیا ہے اور ان کا یہ قول تاریخی صداقت کے مطابق ہے کیونکہ یہ
متفقہ فیصلہ ہے کہ متنگ منی کے گرنتھ سے پہلے یہاں راگ کا لفظ تک نہیں
تھا اور یہی ماہرین موسیقی کی سینہ بسینہ آنے والی روایات کا نچوڑ ہے۔

اور سب کا یہ بھی متفقہ فیصلہ ہے کہ عربی اصطلاحات اور راگ و راگنیوں
کو ہندی زبان کا جامہ پہنانے کا کام حضرت امیر خسروؒ نے کیا ہے اور یہ خود حضرت
امیر خسروؒ کے قول سے بھی ثابت ہے جس کو اکثر مصنفین نے لکھا ہے کہ:

حضرت امیر خسروؒ کے زمانہ میں جب عربی اور ایرانی ماہرین موسیقی آتے
تھے تو آپ ان عربی عجمی موسیقاروں سے کہا کرتے تھے کہ ۔

ہم نے تمہارے ملک کے راگوں کے نام ہندوستانی زبان میں کر دیے ہیں اور تمہارے ملک کے راگوں کو ایک دوسرے سے ملا کر جو راگ بنائے ہیں ان میں بہت سی خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ (حیات حضرت امیر خسروؒ)

اب ہم یہاں ان چھ راگوں اور ان کی تیس راگنیوں کے نام لکھتے ہیں جنکو عربی سے ہندی زبان کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ اور جو آجکل انہیں ہندی ناموں سے ہندوستانی موسیقی میں رائج ہیں۔

عربی چھ راغ اور تیس غوشوں کے ہندی نام

چھ راغ تیس غوشہ چھ راگ تیس راگنیاں

نمبر شمار	عربی راغ	ہندی راگ	نمبر شمار	عربی راغ	ہندی راگ	نمبر شمار	عربی راغ	ہندی راگ
۱	نَوَانْ	بھیرون	۳	ہُدَالْ	ہنڈول	۵	مُسَاکُ	میگھ
۲	نَکِیسُو	مالکوس	۴	سِیرِی	سری	۶	دَرَکْ	دیپک

عربی راغوں کی غوشہ ہندی راگوں کی راگنیاں

نمبر شمار	نوان کی غوشہ — عربی نام	بھیروں کی راگنیاں — ہندی نام	نمبر شمار	ہدال کی غوشہ — عربی نام	ہنڈول کی راگنیاں — ہندی نام	نمبر شمار	مساک کی غوشہ — عربی نام	میگھ کی راگنیاں — ہندی نام
۱	بَکَرَن	بھیرویں	۱	بَاہَمَنْ	بلاول	۱	بَرَزِیُ	بھوپالی
۲	بَرنی	بڑاری	۲	رُوحَانی	رام کلی	۲	مُخْتَار	ملار
۳	مختَاموزُ	مدھ ماد	۳	لَفَتْ	للت	۳	حَبُوبَہ	گوجری
۴	سَابَرِیُ	سندھوی	۴	وَاخُتَہ	دیوساکھ	۴	تَشُوکَب	[illegible]
۵	بَنَگالُ	بنگال	۵	بَھشَابَکی	پٹ منجری	۵	دِنَاز	دیسکار

نمبر شمار	ماکس کی غوشہ — عربی نام	مالکوس کی راگنیاں — ہندی نام	نمبر شمار	سری کی غوشہ — عربی نام	سری کی راگنیاں — ہندی نام	نمبر شمار	درک کی غوشہ — عربی نام	دیپک کی راگنیاں — ہندی نام
۱	کرُدِلی	گن کلی	۱	نبَاتُ	بسنت	۱	کرَاد	کامود
۲	لَآلِی	سنبھاولی	۲	مُرّی	مالسری	۲	دُھری	دیسی
۳	طُورِی	ٹوڑی	۳	آغانی	اساوری	۳	کرَے	کانڑا
۴	کمتی	گوری	۴	کاوِیُ	ماروا	۴	کوبھَ	کیدار
۵	کوکب	کوکب	۵	دَوَاہی	دھناسری	۵	نَاۃ	ناٹ

عربی موسیقی کے اصول النغمہ و فروع النغمہ اور ہندوستانی موسیقی کی پترا بھارجہ

فروع النغمہ اصول النغمہ:- عربوں نے جو راغوں اور غوشاؤں کے میل سے فروع النغمہ اور اصول النغمہ (راغ کے لڑکے لڑکیاں) بنائے تھے اور ان کے جو نام مقرر کئے تھے ویسے ہی مروجہ موسیقی میں رائج ہیں۔ جن کو راگ کے پترا بھارجہ کہتے ہیں ان کے ہندی نام حسب ذیل ہیں۔

عربی راغوں کے فروع النغمہ و اصول النغمہ کے عربی ہندی نام

نمبر شمار	بوّان کے — فروع واصول	بھیروں کے — پترابھارجہ	نمبر شمار	ماکس کے — فروع واصول	مالکوس کے — پترابھارجہ	نمبر شمار	ہدال کے — فروع واصول	ہنڈول کے — پترابھارجہ
۱	کوشُ	ہرک	۱	رَاحِل	مالوی	۱	حلَال	ترون
۲	حَارُسِیلَد	پوریا	۲	دَیرُ	سوارڑ	۲	عَمَل	منگل
۳	کَامُ	تلک	۳	مِنغَاس	بڈہنس	۳	جَوَاب	آنند
۴	حَرَّہ	امداہی	۴	کیلُ	پربل	۴	صَفَاق	چندابھنب
۵	نُوبَیَا	سوہد	۵	کامک	حیدرک	۵	حَاجہ	گورا

نمبر	توان کے	بھیروں کے	نمبر	ماکس کے	مالکوس کے	نمبر	ہیرال کے	ہنڈول کے
شمار	فروغ واصول	پترا بھارجہ	شمار	فروغ واصول	پترا بھارجہ	شمار	فروغ واصول	پترا بھارجہ
۶	ذُحَہ	بینہ	۶	یَزدِمَن	نندی	۶	دَور	بنود
۷	اَم	پنچم	۷	اَعمانی	سگھری	۷	نَفاس	بھیاس
۸	صَمدی	مدہ	۸	تحَازی	جیت شری	۸	رُوزِبی	سیلاوتی
۹	مَحنوی	کنہاری	۹	سَواد	نند	۹	نَیلوی	جیتی
۱۰	نَیلاَ	سوہا	۱۰	یَمنی	کامودی	۱۰	خرَمان	پروہن
۱۱	بلغی	بلادل	۱۱	نُودی	بھیم پلاسی	۱۱	سَحری	گیردی
۱۲	اَنک	تلک	۱۲	عَسُور	کھوکر	۱۲	مَعدَن	پوربی
۱۳	صَوُ	ماہو	۱۳	سَرُدف	کھباوتی	۱۳	خَیل	پاراوتی
۱۴	حَکاک	بھل گوجری	۱۴	رَمیلہ	درگا	۱۴	سُوسَن	سوہا
۱۵	حاَرِی	میردی	۱۵	وَتاب	بھنور	۱۵	زراق	دیوگری

نمبر	سری کے	سری راگ کے	نمبر	دارک کے	دیپک کے	نمبر	ساک کے	میگھ کے
شمار	فروغ واصول	پترا بھارجہ	شمار	فروغ واصول	پترا بھارجہ	شمار	فروغ واصول	پترا بھارجہ
۱	طائیف	سرملیا	۱	سُہیل	کنتل	۱	اَنتر	جلدھر
۲	باخنز	بجیا	۲	زمال	کمل	۲	سارغ	سارنگ
۳	ہسیر	گن ساگر	۳	منتزاف	کلنگ	۳	شہرائی	نٹ نارائن
۴	ذائیرہ	کھنک	۴	سَہام	چینب	۴	طُورِیمن	کلیان
۵	صاجر	کینہری	۵	اَحمال	لہل	۵	حلتان	تنکرہ بھرت
۶	عوریا	شنکرا	۶	سَفال	حمال	۶	نجمر	گجدھر
۷	سَنیم	کھیم	۷	اَنغیر	سنوہر	۷	سَماعہ	سُہانہ
۸	حَول	گونڈ	۸	کیفری	منگل گوجری	۸	نجدانہ	مانجھ

نمبر شمار	سری کے فروغ واصول	سری راگ کے پتر ابھارجہ	نمبر شمار	درک کے فروغ واصول	دیپک کے پتر ابھارجہ	نمبر شمار	ساک کے فروغ واصول	میگھ کے پتر ابھارجہ
۹	سَرُو	سندھو	۹	زَنَد	کھومالی	۹	کمات	برج
۱۰	فَرُوع	کھاگڑا	۱۰	نخل	آہیری	۱۰	ہوری	گندھاری
۱۱	ہلال	دھیانچی	۱۱	عُشک	کسمبہ	۱۱	قراری	گاوڑی
۱۲	صَانُو	مالو	۱۲	دُرّاع	ہمیری	۱۲	جرخ	نرم ناٹ
۱۳	مَاجل	کنبہ	۱۳	خَرثی	مالگوجری	۱۳	جاسلی	نٹ سنجری
۱۴	مَسمُون	سون	۱۴	غُوشہ	کنبہ	۱۴	کنانہ	کنہر ناٹ
۱۵	دَمار	صرستی	۱۵	صَنعات	ججے وتی	۱۵	بیرات	شد ناٹ

عربی اصولی راغ: عربوں نے راگوں کی شناخت۔ ساخت۔ سروں کی ترتیب وتنظیم اور ان کی چند خصوصیات کو مدنظر رکھ کر علمی فنی اصول کے تحت راگوں کو چند اقساموں پر تقسیم کیا ہے اور ان کے اصطلاحی نام مقرر کئے ہیں اسی مناسبت سے مروجہ ہندوستانی کے مروجہ راگوں کو بھی تقسیم کیا جاتا ہے اور ویسے ہی ان کے اصطلاحی نام مقرر ہیں۔

عربی ہندی اصولی راگوں کے اصطلاحی نام

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام
۱	دائری راغ	ولیی راگ	۵	مُنعکس راغ	ساتنک راگ
۲	مُصوّر راغ	مہاشد راگ	۶	مُرکّب راغ	سنکیرن راگ
۳	مُحرّف راغ	مشرمل راگ	۷	خبر راغ	دکر راگ
۴	مُقصد راغ	سندھی پرکاش راگ	۸	طُوکار راغ	چھایا لگ

افشامی راغ: عربوں نے ایک ایک دو دو اور کئی کئی را[illegible] سے ملا کر مرکبات کا طریقہ اخ[illegible] اور ان میں مرکبات [illegible]

انہوں نے بہت سے اقسامی راگ بنائے تھے۔ ہماری مروجہ موسیقی میں وہی اقسامی راگ، پرکار کے نام سے مروج ہیں۔ محققین اور ماہرین کا قول یہ ہے کہ عربی اقسامی راغوں (راگ پرکار) یا مرکب راگوں کا رواج بھی حضرت امیر خسروؒ ہی کے زمانہ سے ہوا ہے اور ان عربی اقسامی راگوں کے ناموں کو ہندی ناموں کا جامہ پہنانے کا کام بھی حضرت امیر خسروؒ کی ہی جدت طبع کا مرہون منت ہے۔ عربی ہندی اقسامی راگوں کے نام حسب ذیل ہیں۔

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام	نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام
	اقسام باہل	بلاول کے پرکار			
۱	یمنی باہل	یمنی بلاول	۱	تام کرے	شدھ کانڑا
۲	تام باہل	شدھ بلاول	۲	شہانہ کرے	شہانہ کانڑا
۳	صفائی باہل	جے جے ونتی بلاول	۳	معانی کرے	اڈانہ کانڑا
۴	غزالی باہل	کھاچی بلاول	۴	عوزی کرے	نکھرجا کانڑا
۵	سلیمانی باہل	لچیلی بلاول	۵	مطشاری کرے	ملاری کانڑا
۶	حواتی باہل	الیا بلاول	۶	اناری کرے	سورکھی کانڑا
۷	سدلیغتہ باہل	جمل بلاول	۷	صناحکی کرے	دولتی کانڑا
۸	الھدہ باہل	دیوگیری بلاول	۸	غارا کرے	غارا کانڑا
۹	داؤدی باہل	برلا بلاول	۹	سریر کرے	کوسی کانڑا
۱۰	نایک باہل	نٹ بلاول	۱۰	اعمانی کرے	سگھرئی کانڑا
۱۱	المتوالصبیح باہل	سوہا بلاول	۱۱	جنتی کرے	آمودی کانڑا
۱۲	رواصل باہل	شکرہ بلاول	۱۲	رواق کرے	بھوگ کانڑا
۱۳	سنہامہ باہل	سکھیا بلاول	۱۳	ناشی کرے	جیتی کانڑا
۱۴	[illegible] باہل	مدھرسیا بلاول	۱۴	ملحہ کرے	دھولیا کانڑا
۱۵	[illegible] باہل	ہمیری بلاول	۱۵	صفالہ کرے	گوشیہ کانڑا
۱۶	[illegible] باہل	کوکب بلاول	۱۶	نہادند کرے	راج کانڑا
	[illegible]	کانڑے کے پرکار	۱۷	نباقی کرے	لبنتی کانڑا

نمبرشمار	عربی نام	ہندی نام
	اقسام طوری	ٹوڑی کے پرکار
۱	موسوی طوری	رسولی ٹوڑی
۲	نودی طوری	آہیری ٹوڑی
۳	ہاتفی طوری	براڑی ٹوڑی
۴	آصفی طوری	منگلی ٹوڑی
۵	سیانی طوری	ساونتی ٹوڑی
۶	مائیدین طوری	منزرکب ٹوڑی
۷	رائچی طوری	بھیلی ٹوڑی
	اقسام لفت	للت کے پرکار
۱	قرار لفت	کیدار للت
۲	کنار لفت	مارو للت
۳	نوا لفت	تمنی للت
۴	صخیر لفت	بسنتی للت
۵	نسیم لفت	آہیری للت
	اقسام کراد	کامود کے پرکار
۱	تام کراد	شد کامود
۲	شام کراد	ساونت کامود
۳	ثاقب کراد	شاونت کامود
۴	صنعاق کراد	تلک کامود
	اقسام معشار	ملار کے پرکار
۱	تام معشار	شدہ ملار

نمبرشمار	عربی نام	ہندی نام
۲	نہاوند معشار	گونڈ ملار
۳	راضیہ معشار	دھوریا ملار
۴	کاسلی معشار	ہنڈولی ملار
۵	راسی معشار	سارس ملار
۶	حصوری معشار	ساونتی ملار
۷	برالا معشار	گوڑ ملار
۸	ناۃ معشار	نٹ ملار
۹	نباتی معشار	بسنتی ملار
۱۰	ساک معشار	میگھ ملار
۱۱	کریم معشار	کیدار ملار
	اقسام نبات	بسنت کے پرکار
۱	رواحل نبات	بیجے ونتی بسنت
۲	یزدی نبات	موہنی بسنت
۳	اغانی نبات	پرنغ بسنت
۴	حجازی نبات	سارس بسنت
۵	لفت نبات	للت بسنت
۶	ہلال نبات	ہنڈول بسنت
۷	بسنت نبات	نیم بسنت
۸	نوان نبات	بھیروں بسنت
۹	سری نبات	سہری بسنت
۱۰	کی نبات	گوری بسنت
۱۱	ساک نبات	میگھ بسنت

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام
	اقسام بہت باکی	پٹ منجری کے پرکار
۱	تام بہت باکی	شدہ پٹ منجری
۲	طاری بہت باکی	پھول پٹ منجری
۳	امری بہت باکی	روپ پٹ منجری
	اقسام جوری	گوجری کے پرکار
۱	تام جوری	شدہ گوجری
۲	بہت جوری	لٹ گوجری
	اقسام دوامی	دھناسری کے پرکار
۱	تام دوامی	شدہ دھناسری
۲	مضیا دوامی	پوریا دھناسری
	اقسام کوبہ	کیدارا کے پرکار
۱	تام کوبہ	شدہ کیدارا
۲	نخر کوبہ	چاندنی کیدارا
۳	ابق کوبہ	شکھم کیدارا
۴	لحمہ کوبہ	ملوہا کیدارا
۵	عرض کوبہ	مکنا کیدارا
۶	ناۃ کوبہ	نٹ کیدارا
	اقسام ناۃ	ناٹ کے پرکار
۱	تام ناۃ	شدہ ناٹ
۲	تامیز ناۃ	چھایا ناٹ

نمبر شمار	عربی نام	ہندی نام
۳	ارغب ناۃ	اہیر ناٹ
۴	امانی ناۃ	کیدار ناٹ
۵	محوف ناۃ	ہمیر ناٹ
۶	ہیم ناۃ	ہیم ناٹ
	اقسام کی	گوری کے پرکار
۱	تام کی	شدہ گوری
۲	لغت کی	للتا گوری
۳	عنقا کی	چیتا گوری
	اقسام آغانی	آساوری کے پرکار
۱	تام آغانی	شدہ آساوری
۲	بہرام آغانی	جوگیا آساوری
۳	اضماد آغانی	کومل آساوری

الغرض عربی موسیقی میں اسطرح بہت سے راگوں کے اقسام (راگوں کے پرکار) بنائے گئے ہیں، ان میں سے یہاں صرف ان مروجہ چند راگوں کے اقسام لکھے گئے ہیں۔ جنکو ہمارے ماہرین فن استعمال کرتے ہیں۔

❖ ❖ ❖
❖ ❖
❖

صداقتِ راگ میں اختلاف کا سبب:- ہندوستانی موسیقی کے جس گرنتھ کو دیکھئے وہ ایک دوسرے سے مخالف ہے ایک گرنتھ سے دوسرے گرنتھ کے راگ راگنیاں ان کے سر نہیں ملتے۔ گرام۔ مورچھنا کے سر نہیں ملتے۔ بارہ سر۔ شرتی کی تعداد اور ان کے مقامات نہیں ملتے حد تو یہ ہے کہ شدہ اور وکرت سر نہیں ملتے اور ہر ایک کا بیان ایک دوسرے سے جداگانہ ہے۔

اور یہی اختلافات ماہرین فن کے خاندانوں میں پایا جاتا ہے ایک ہی راگ ہر ایک خاندان میں مختلف طریقوں مختلف شکلوں اور مختلف سروں سے گایا بجایا جاتا ہے۔ اگر پورے ماہرین فن کے خاندانوں میں تلاش کیا جائے تو ایک راگ بھی ایسا نہیں ملے گا جس میں کچھ نہ کچھ رد و بدل اور سروں وغیرہ میں اختلاف نہ ہو حد تو یہ ہے کہ ایک ہی گانے کی چیز کو کوئی کسی راگ کی اور کوئی کسی راگ کی بتاتا ہے۔ اور ہر ایک اسی بات پر جما ہوا ہے کہ ہم کو اپنے بزرگوں اور اپنے استادوں سے اسی طرح ملا ہے اور یہی صحیح ہے۔ الغرض دونوں طرف اسی طرح کے اختلافات نظر آتے ہیں۔

دراصل یہ اختلاف مروجہ موسیقی کی حقیقت سے ناواقفیت کا اظہار کرتے ہیں۔ کیونکہ اگر یہ علم یا فن ہے تو اس کے لئے اصول و قواعد کا ہونا بھی ضروری ہے۔ پھر راگ راگنی کو پرکھنے اور کھرے کھوٹے کی صداقت جانچنے کی کسوٹی بھی ضرور ہونی چاہئے۔ اور وہ کسوٹی وہی عربی موسیقی کے اصول و قواعد اور راگ راگنیوں کی پیدائش کا طریقہ ہے جو اصول مقام یا راگ راگنی کے سسٹم کے نام سے مشہور ہے۔ اسی طریقے۔ اسی تھیوری اور انہیں اصول و قواعد کو حضرت امیر خسروؒ نے اپنایا اور رواج دیا اور اسی کے مطابق انہوں نے اپنے تمام راگ راگنیاں گانوں کے اقسام اور اپنی اختراعات وایجادات کی دیگر صنفیں قائم کیں۔ بلکہ یہ کہنا حقیقتاً غلط اور بے بنیاد ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے ہندوستان میں کسی نئی موسیقی کا سنگ بنیاد رکھا ہے۔ بلکہ حقیقت یہی ہے کہ انہوں نے اسی عربی عجمی موسیقی کو اپنایا ہے اور اسی کے اصول و قواعد کے مطابق اپنی جدت طبع سے اختراعات

ایجادات اور اپنی راگ راگنیوں کو اسی عربی عجمی موسیقی کے اصول مقام اور نکات کے سانچے میں ڈھال کر بنایا اور سنوارا ہے۔

عربی گانوں کے اقسام

عربی گانوں کے طریق:- عربوں نے عربی موسیقی کو علمی اصول و قواعد اور علمی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے مرصع کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے گانوں کو بھی باقاعدہ بنا کر ان کو بھی علمی فنی سانچے میں ڈھالا، اور ان کے لئے الگ الگ اصول و قواعد مقرر کئے۔

ہر موقعہ کے لئے الگ الگ گانے:- ابوالبیان مولانا شہزادہ آزاد بکرچلاوی تاریخ القریش میں لکھتے ہیں۔

عربوں نے ہر موقع اور ہر وقت کے لحاظ سے الگ الگ راگ اور ہر موقع اور ہر وقت کے لئے الگ الگ گانے مقرر کر لئے تھے۔

عربی گانوں کے تین اقسام:- مولانا عبدالحلیم شرر ہندوستان کی موسیقی میں لکھتے ہیں۔

عربوں کے ہاں گانوں کے تین طریق تھے۔ جو (۱) ہزج (۲) نصب اور (۳) سناد کے نام سے مشہور تھے۔

ہزج:- یہ ایک قسم کا پرجوش گانا تھا۔ جس میں بہادری۔ دلاوری کے قصے، حکایتیں اور رسم و رواج کی باتوں کے تذکرے۔ موسمی مناظر کے الفاظی نقشے۔ شادی بیاہ اور گھریلو زندگی کے واقعات وغیرہ اس کے مناسب سروں کی ترتیب کی بندش میں ہوتے تھے۔

اس کے گانے میں ہر موقعہ محل کی مناسبت سے الفاظ اور ان الفاظ کی مناسبت سے اس گانے کے راگ اور اس کے سروں کی ترتیب مقرر کی تھی جو موقع محل وقت اور سمے کے لحاظ سے دلوں میں اسی قسم کا اثر پیدا کرتے تھے۔ یہ گانے مخصوص موقعوں پر ہی گائے جاتے تھے۔

نصب:- یہ پرجوش نوجوانوں کا پرجوش گانا تھا جو بہت سیدھا سادہ تھا اس میں راگ اور اس کے اصول و قواعد کی زیادہ پابندی نہیں ہوتی تھی بلکہ اس کی دھن کی بندش کے سروں میں دلکشی۔ دلفریبی اور الفاظ کی بندش کے لحاظ سے سروں کی ترتیب ہوتی تھی۔ جس میں الفاظوں کی خوشنمائی کو قائم رکھنے اور ان کی خوبصورتی کو اور زیادہ بڑھانے کی خصوصیات کو مدنظر رکھا جاتا تھا۔ تاکہ سُر ان الفاظوں کی مناسبت سے نہایت موزوں اور ان الفاظوں کو اور خوبصورت اور خوشنما بنانے میں مددگار ثابت ہوں یہی جوہر اس گانے میں زیادہ مدنظر رکھا جاتا تھا۔ اور یہی وجہ تھی کہ یہ گانا عوام کے دلوں کو اپنی طرف کھینچتا تھا۔

سناد:- یہ ماہرین فن کا استادانہ گانا تھا جس سے ماہرین فن کے علمی علمی معیار۔ ان کے حسن کمال اور ان کی محنت و ریاضت کا اندازہ لگایا جاتا تھا۔

اس گانے میں راگ کے تمام اصولوں کی پابندی۔ راگ کے سروں کی ترتیب و تنظیم۔ راگ کی خوبیوں اور اس کی مخصوص خصوصیات کا اظہار۔ راگ کے صحیح روپ میں تانوں کی بندش کے سروں کا اتار چڑھاؤ وغیرہ کا خیال رکھا جاتا تھا۔

موزوں اور مختصر الفاظوں میں سُر۔ لے کی بندش میں سُر لے کے مخصوص مقامات کی پختگی اور گائیکی کی پیچیدگی۔ ان کی ترتیب و تنظیم کے ساتھ ہوتی تھی۔

الغرض یہ گانا تمام علمی اصول و قواعد۔ علمی رموز و نکات سے پوری طرح مرصع ہوتا تھا اور گانے والے پر ہر ایک اصول کی پابندی لازمی اور ضروری ہوتی تھی۔

ان متذکرہ بالا گانوں کا عرب کے بڑے بڑے شہروں میں رواج تھا اور ان تینوں طریق کے گانوں کے بڑے بڑے استاد مشہور تھے۔ جو اپنے اپنے رنگ میں ایک خاص امتیازی شان رکھتے تھے اور دن رات نت نئی جدتیں پیدا کرنے کی کوشش کرتے رہتے تھے اور جلسوں میں بوقت مقابلہ انکا اظہار کرتے تھے۔

خاص طور سے مدینہ۔ طائف۔ خیبر۔ فدک۔ یمامہ اور وادی القریٰ وغیرہ

تو ایسے مقابلوں کے جلسوں کے مرکز تھے۔ جہاں ان گانوں کے کمالات دکھانے کے لئے بڑے بڑے میلے اور جلسے ہوتے تھے۔

جس میں مشہور و معروف شعرائے عرب اور بڑے بڑے صاحب کمال ماہرین موسیقی۔ فنکار اور مغنی شریک ہو کر اپنے اپنے فنی کمالات دکھاتے اور اپنے فن کی سند اور انعامات حاصل کرتے تھے۔

اگر حقیقت میں نظر سے غور کیا جائے تو ہماری مروجہ موسیقی میں جو گانے آجکل مروج ہیں وہ بھی انہیں تین طریقوں پر رائج ہیں۔

دورِ عباسیہ کے مروجہ ساز

عربوں کے ساز:- عربوں نے اپنے عروج و کمال کے زمانے میں پرانے ساز تو اپنا ہی لئے تھے مگر ان کے علاوہ بہت سے ساز ایجاد بھی کئے اور ان کے بجانے والے بھی بڑے بڑے مشہور ماہرین فن ہوئے جنہوں نے اس دور میں بڑی ترقی حاصل کی اور بہت عزت و شہرت حاصل کی۔

عرب میں بنی عباس کے دور میں جو موسیقی کے اعلیٰ ساز اور باجے استعمال کئے جاتے تھے۔ ان میں سے چند کے نام حسب ذیل ہیں۔

چند دورِ عباسیہ کے مروجہ ساز

نمبر شمار	نام ساز	نمبر شمار	نام ساز	نمبر شمار	نام ساز	نمبر شمار	نام ساز
۱	دَفْ	۶	کرنائے کرزی	۱۱	نَفِیرْ	۱۶	دَھُولْ
۲	صَنُوجْ	۷	قَطَارْ	۱۲	نَایشہ	۱۷	قَصُعَہ
۳	دَھَرْ	۸	قَانُونْ	۱۳	رَبَابْ	۱۸	دُودَیَا
۴	طَبَلْ	۹	اَنْسُونَائی	۱۴	بَنْدِیقْ	۱۹	مَرقَہ
۵	نَقَارہ	۱۰	مَشْعَرْ	۱۵	اَلشُورَہ	۲۰	مَعَازِفْ

نمبر شمار	نام ساز	نمبر شمار	نام ساز	نمبر شمار	نام ساز	نمبر شمار	نام ساز
۲۱	دَائِرہ	۲۳	شہنائی	۲۵	عُودْ	۲۷	اَلغُوزَہ
۲۲	سارنگی	۲۴	سرود	۲۶	دَفلیٰ	۲۸	طنبورہ وغیرہ

عربی عجمی موسیقی کا طریقہ اصولِ مقام

اصول مقام:- عربی ماہرین موسیقی نے جس طرح اپنے چھ راغوں اور تیس غوشاؤں کے اتصال اور میل سے جس طرح اپنے فروغ النغمہ اور اصول النغمہ کی پیدائش کی ہے اسی طرح ایک عجیب وغریب طریقے سے اپنے راغوں غوشاؤں۔ فروغ النغمہ اور اصول النغمہ سے چند سمپورن راگوں کو منتخب کر کے اور ہر ایک راگ کے صرف مقررہ سروں کے ہی ذریعہ سے صرف ایک ہی راگ سے سینکڑوں مختلف راگ راگنیوں کی پیدائش کی ہے۔

یعنی ایک راگ کی سپتک کے مقررہ سروں پر کھرج کو مقام دے کر اور اس مناسبت سے راگ کے دوسرے سروں کو ترتیب دے کر پہلے ایک ہی راگ سے چھ سات شکلیں پیدا کی گئیں۔ مثال کے طور پر یہاں صرف عربی موسیقی کے بنیادی راگ جس کو ماہرین فن راگوں کا بابا آدم کہتے ہیں۔ اس کے ہی سروں کی کچھ مختصر تشریح کرتے ہیں۔

نقشہ طریقہ اصول مقام معہ تشریح

راغوں کے سُر								نام راغ	مختصر تشریح
سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا	ایمن	سب سر عالی
ن	سا	رے	گا	م	پا	دھا	ن	غزالی	م - ن - ناقص
د	ن	سا	رے	گا	ما	پا	د	آغانی	صرف رے عالی
پا	د	ن	سا	رے	گ	م	ما	×	دونوں ما اترے

راگوں کے سر								نام ٹھاٹھ	مختصر تشریح
م	پا	دھا	نی	سا	رے	گا	م	بلاول	صرف ما ناقص باقی عالی
گ	م	پا	دھا	نی	سا	رے	گ	کافی	رے دھا عالی باقی ناقص
ر	گ	م	پا	دھ	نی	سا	ر	بھیریں	سب سر ناقص

ایمن راگ کے ہر سر پر کھرج کو مقام دینے سے چھ سمپورن راگ پیدا ہوئے۔

ایمن سے جو راگ پیدا ہوئے ان کے ہندوستانی مروجہ موسیقی کے نام یہ ہیں۔
رکھب سے کھماج۔ گندھار سے آساوری (مدہم سے سمپورن راگ نہیں بنا کیونکہ پنچم درجت ہو گئی) پنچم سے بلاول۔ دھیوت سے کافی اور نکھاد سے بھیرویں۔ اسطرح ایمن کے ہی سروں سے چھ سمپورن راگ پیدا ہوئے۔

اب ان میں سے ایک سمپورن راگ علوی اور سفلی (آروہی امروہی) کے مقررہ نو طریقوں سے یعنی صرف ایک سمپورن راگ سے چار سو چوراسی راگ راگنیوں کی شکلیں پیدا ہو سکتی ہیں جن کا نقشہ حسب ذیل ہے۔

ایک سبع سر کے راگ سے علوی اور سفلی طریق پر راگوں کی پیدائش

نمبر	عربی اصطلاحی نام	مختصر تشریح	ہندی اصطلاح	تعداد
۱	علوی سبع سر سفلی سبع سر	آروہی میں سات امروہی میں سات سر	سمپورن سمپورن	۱
۲	علوی سبع سر سفلی ست سر	آروہی سات سر امروہی چھ سر	سمپورن کھاڈو	۶
۳	علوی سبع سر سفلی خمس سر	آروہی میں سات سر امروہی میں پانچ سر	سمپورن اوڈو	۱۵
	علوی ست سر سفلی ست سر	آروہی میں چھ سر امروہی میں چھ سر	کھاڈو کھاڈو	۳۶
	علوی ست سر سفلی سبع سر	آروہی میں چھ سر امروہی میں پانچ سر	کھاڈو سمپورن	۶
	علوی ست سر سفلی خمس سر	آروہی میں چھ سر امروہی میں پانچ سر	کھاڈو اوڈو	۹۰
	علوی خمس سر سفلی سبع سر	آروہی میں پانچ سر امروہی میں سات سر	اوڈو سمپورن	۱۵
	علوی خمس سر سفلی ست سر	آروہی میں پانچ سر امروہی میں چھ سر	اوڈو کھاڈو	۱۰
	علوی خمس سر سفلی خمس سر	آروہی میں پانچ سر امروہی میں پانچ سر	اوڈو اوڈو	۲۲۵
				کل ۴۸۴

صرف ایک ادم داغ (بنیادی راگ) سے چار سو چوراسی راگ راگنیوں کی شکلیں پیدا کی گئیں اور اس طرح ہر راگ کے اصول مقام کے اصول پر ہزاروں راگ راگنیوں کی شکلیں پیدا کی گئیں۔

سبع سرلاغ سبع سرغوشہ سبع سرفروغ النغمہ اور اصول النغمہ

ہر سمپورن راگ سمپورن راگنی اور سمپورن ٹھاٹھ جیسے انہوں نے اس طرح سینکڑوں راگ راگنیاں بنائیں۔ چونکہ یہ راگ راگنیاں ایک ہی راگ کے ہر ایک سر کو سر کا مقام دیکر بنائی گئیں اس وجہ سے اس طریقہ کا نام اصول مقام رکھا گیا۔

اس لئے ہمارے مایہ ناز محققین اور گرنتھ کاروں کا یہ قول کہ مروجہ ہندوستانی موسیقی کا ٹھاٹھ سسٹم اور دکھشن سنگیت کی میل پدھتی۔ عربی عجمی اصول مقام پدھتی کی مرہون منت ہے اور ہندوستان کو یہ مسلمانوں کی دین ہے۔ ان کا یہ قول حق بجانب ہے اور انصاف پر مبنی ہے۔

گانوں پر مسلمانی چھاپ۔

پنڈت بھات کھنڈے۔ بھات کھنڈے سنگیت شاستر میں اس سوال کے جواب میں۔

سوال:- آپ کے قول کے مطابق دھرپد خیال ٹھمری وغیرہ جو گیت دیکھنے کے قابل ہیں۔ ان پر مسلمانی چھاپ ضروری ہے۔

جواب:- تم ٹھیک کہتے ہو۔ مگر ان بیچارے مسلمانوں کو ہمارے اصول معلوم نہیں ہیں ہمارے پاس سنسکرت گرنتھ ہیں اور سنسکرت بھاشا ہم جانتے ہیں۔ اس سے تو وہ گھبراتے ہیں۔ راگوں کے نام بھی ہندی کے ہیں اور مروج ہیں اور وہ راگ بھی ہندو گرنتھوں میں ہیں۔ تب گائیک یہ سمجھتے ہیں کہ ہندو لوگ جو راگوں کا بیان کرتے ہیں وہی ٹھیک ہے۔ لیکن اگر ہم حقیقت بین نظر سے اس پر غور کریں کہ حقیقت کیا ہے تو ہمارے جیسے سمجھدار اور سوچ وچار کرنے والوں کو یہ صاف ظاہر ہو جائے گا کہ مسلمان گائکوں کو غلط کہنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ ہم شاستروں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ لیکن اگر کوئی ہم سے کہے کہ تمہارا شاستر کون سا ہے تو ہم کس کتاب کا نام لیں گے۔

(بھات کھنڈے سنگیت شاستر)

اظہارِ حقیقت: پنڈت بھات کھنڈے صاحب نے سچائی اور ایمانداری سے اس دلچسپ حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ اکثر بڑے بڑے جلسوں میں دیکھا گیا ہے کہ اگر کسی معمولی سے پڑھے لکھے آدمی نے کسی اونچے درجے کے چوٹی کے فنکار کو بھی ٹوک دیا اور یہ کہہ دیا کہ تم جو راگ گا رہے ہو بالکل غلط ہے۔ گرنتھوں میں اس طرح نہیں ہے تو بے علمی کی وجہ سے وہ بیچارہ شرمندہ ہو جاتا تھا اور منہ تکتا رہ جاتا تھا۔ اسی حقیقت کو پنڈت بھات کھنڈے نے سچائی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایک جلسہ میں ہمارے ساتھ بھی ایسا معاملہ پیش آیا اس وقت تو ہم نے یہی کہہ دیا کہ جس طرح ہمارے بزرگوں نے بتایا ہے ہم اسی طرح گا رہے ہیں اس کے بعد ہمیں ان گرنتھوں کے پڑھنے کا شوق پیدا ہوا اور ہم نے ہندی پڑھنی سیکھی تو ان گرنتھوں کو پنڈت بھات کھنڈے کے قول کے مطابق پایا۔

مسلمان بادشاہوں نے گانے بنائے: سری نگندر ناتھ داس سنگیت راگ درپن کے خلاصہ میں لکھتے ہیں۔

۱۔ اس میں انیک (بہت سے) گانے مسلمان بادشاہوں۔ شہزادوں اور امرا کے بھی ہیں جیسے عالم شاہ سوری۔ شہنشاہ اکبر۔ جہانگیر۔ شاہجہاں یہاں تک کہ جس کو سنگیت کا دشمن کہا جاتا ہے اورنگ زیب تک کی برج بھاشا رچنا ئیں (بنائی ہوئی چیزیں) اس کھنڈ۔ حصہ میں بھی لکھی گئی ہیں۔

۲۔ اسی طرح کی رچنائیں شری چندر لی پانڈے نے اپنے گرنتھ "مغل بادشاہوں کی ہندی" میں ادھک (بہت درج) کی ہیں۔ جن سے پتہ چلتا ہے کہ مسلمان بادشاہ بھی کس پرکار (کس قدر) ہندی کوی اور بھارتیہ سنگیت پریمی تھے۔

(رسالہ سنگیت مارچ ۱۹۵۹ء)

الغرض اسی طرح کا اظہار ہمارے بہت سے مایہ ناز محققین نے کیا اور اپنی دیانتداری کا ثبوت دیا ہے۔

٭

عربی عجمی موسیقی کا اتحاد

عربی عجمی موسیقی:- معتبر محققین مستند مورخین اور مایہ ناز مصنفین کے اقوال سے یہ بات ثابت ہے کہ مسلمان عرب ماہرین موسیقی جہاں جہاں گئے اپنی موسیقی اپنے ساتھ لے گئے اور وہاں جا کر اسی زبان میں اس کی اشاعت کی۔

محققین و مصنفین نے متفقہ طور پر اس بات کا بھی اظہار کیا ہے کہ عربوں نے اپنی موسیقی علمی اصول و قواعد۔ علمی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے آراستہ و پیراستہ کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی خداداد ذہانت اور علمی فنی قابلیت و معلومات کی بدولت موسیقی کو علمی فنی جامہ پہنانے کے لئے اعلیٰ سے اعلیٰ اصول و قواعد اور نت نئی اصطلاحات سے فن موسیقی کو سنوارا اور مرصع کیا۔ انہوں نے راگ و راگنیوں کے اصول و قواعد مرتب کئے، موسیقی کو علمی فنی سانچے میں ڈھالا اور ایک عجیب و غریب باقاعدہ نظام موسیقی قائم کیا۔

قابل تقلید ماہرین فن موسیقی اس سینے بسینے آنے والی روایات کے ثبوت میں یہ دلائل پیش کرتے ہیں کہ۔

۱۔ اول تو کتب موسیقیہ جو عربی ماہرین موسیقی نے لکھی ہیں ان سے پہلے کسی ملک و قوم کی کوئی ایسی مستند کتاب نہیں ملتی جو راگ راگنی اور اس کے اصول و قواعد کے تحت میں لکھی گئی ہو۔ یا راگ اور راگنیوں یا ان اصول و قواعد یا ان کی اصطلاحات پر کچھ روشنی ڈالی ہو یا ان کا کچھ تذکرہ کیا ہو اور یہ وہ تاریخی حقیقت ہے جس سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔

۲۔ دوسرا اس قول کی صداقت میں ایک زندہ ثبوت یہ ہے کہ یہ راگ و راگنی قانون۔ اس کے اصول و قواعد۔ اور اس کی اصطلاحات وغیرہ آج تک انہیں ممالک سے وابستہ رہا اور آج تک انہیں ممالک میں رائج ہے۔ جہاں جہاں مسلمانوں کی حکومتیں قائم ہوئیں۔

۳۔ تیسرا زندہ ثبوت یہ ہے کہ جو ممالک مسلمانوں کے اثر سے خالی رہے اور جن ممالک میں مسلمانوں کی حکومتیں قائم نہیں ہوئیں۔ ان ممالک میں آج تک بھی راگ راگنی

قانون کا اس کے اصول و قواعد کا اور ان اصطلاحات وغیرہ کا آج کبھی کوئی وجود نہیں پایا جاتا اور اس کا کوئی تذکرہ بھی نہیں پایا جاتا۔

عربی عجمی موسیقی کے اصول و قواعد:- ان متذکرہ بالا حقیقتوں کو مد نظر رکھ کر جب عجمی موسیقی کو گہری نظر سے دیکھا جاتا ہے تو ان دونوں ممالک کی موسیقی میں بھی ویسی ہی یکسانیت پائی جاتی ہے جو عربی موسیقی اور مروجہ ہندوستانی موسیقی میں ہے۔

عربی عجمی موسیقی کے اصول و قواعد اور اصطلاحات۔ راگ و راگنی قانون اور ان کی تمام خصوصیات وغیرہ تقریباً سب باتیں بالکل یکساں ہیں۔ البتہ جس طرح عربی اور ہندی زبان کی وجہ عربی ہندی راگوں کے ناموں اور اصطلاحی لفظوں کے ناموں میں فرق آگیا ہے۔ وہی عربی فارسی زبان کے فرق کی وجہ سے چند عربی راگوں کے ناموں کو فارسی زبان کا جامہ پہنانے کی وجہ سے نظر آتا ہے۔

چند وہ عربی راگ جنہیں فارسی زبان کا جامہ پہنایا گیا

عربی نام	فارسی نام	عربی نام	فارسی نام	عربی نام	فارسی نام
عشیق	باغ سیاوشاں	عصا خیزاں	زمانے بزرگ	خردی	نار شیریں
سواح	باد نوروز	طیف	دل انگیز	طرنا	نغمۂ عنقا
شوطہ	بانگ عنقا	حوّاں	دلھن	نوصنیہ	نوشینہ
نزاعہ	بہار شکنہ	شہرزاں	راشبنوار	نوفاق	سردستاں
سطین	جغانہ	عارقعش	نرگس	مدسم	بہار نشاط
عثال	ویرشال	سرودخ	زنگانہ	لقب	عزیب
نمرات	پنجکیک	عشیرانی	سپیداں	آخف	سوار
نصوصہ	باردزنہ	لوبی	بہوی	دارفارقش	نوائے فارس
دردہ	فزر	ترس	سواتیر	صفوت	بیات ترک
علایا	راسگاں	سرونج	فانوس	عاق	سرفروز

عربی نام	فارسی نام	عربی نام	فارسی نام	عربی نام	فارسی نام
دوار	بستہ نگار	محمول	وصال	ارغان	گلتان
ذیلی	نہاوندک	نجری	شہری	آبا امیر	تبریز کبیر
خردک	بیات گردانیہ	کنان	عشران	کمعت	حیرت
الغث	صفا	خبال	روح افزا	طرح	جمال
ثمر	دلبر	شکور	عشرت انگیز	صفائہ	معتدل
جوز	یادھر	محوان	بحر کامل	رائیجہ	معنوی
نحال	اوج کمال	تراوش	اصلی		
طہر	نگار	عدال	اعتدال		

یہ عربی عجمی موسیقی کے وہ چند راگ ہیں جنہوں نے عربی سے فارسی زبان کا جامہ پہن لیا ہے۔ مگر جس طرح عربی بوان نے بھیروں کا۔ ناکس نے مالکوس کا۔ ہلال نے ہنڈول کا۔ بحرین نے بھیرویں کا اور باہل نے بلاول وغیرہ کا ہندی جامہ تو ضرور پہن لیا ہے مگر ان کے سروں میں راگ کے اصول و قواعد اور خصوصیات وغیرہ میں کسی طرح کوئی فرق نہیں آیا ہے۔

اسی طرح فارسی عربی نغارقش نے فارکس کا عربی دار فارقش نے نوائے فارکس کا۔ عشران نے سپیدن کا اور عدال نے اعتدال وغیرہ کا فارسی زبان کا جامہ تو ضرور پہن لیا ہے۔ مگر ان کے سروں اور اصول و قواعد اور علمی فنی خصوصیات وغیرہ میں کسی طرح کا کوئی فرق نہیں ہے۔ کیونکہ جس طرح چاند اور سورج وغیرہ کے نام ہر زبان میں الگ الگ ہیں مگر ان الگ الگ ناموں کی وجہ ان کی حقیقت میں کوئی فرق نہیں آتا اسی طرح راگوں کے ناموں کی تبدیلی سے بھی ان کی حقیقت میں کوئی فرق نہیں آتا۔

عربی عجمی موسیقی کے چند مشترکہ راگ:

عربوں کی موسیقی کے بہت سے راگ ایسے بھی ہیں جو عجمی موسیقی میں بھی اپنے انہیں عربی ناموں کے ساتھ رائج ہیں اور ان کو فارسی زبان کا جامہ نہیں پہنایا گیا۔ اور دونوں ملکوں کی موسیقی میں وہ ایک ہی نام سے پکارے جاتے ہیں۔

ان راگوں میں سے چند راگوں کے نام جو خالص عربی نام ہیں حسب ذیل ہیں۔

وہ خالص عربی ناموں کے راگ جو ان ہی ناموں سے عجمی موسیقی میں رائج ہیں

نمبر شمار	خالص عربی نام	نمبر شمار	خالص عربی نام	نمبر شمار	خالص عربی نام	نمبر شمار	خالص عربی نام
۱	عراق	۹	کمال	۱۷	معتدلہ	۲۵	آبایات
۲	حجاز	۱۰	مقلوب	۱۸	مختربہ	۲۶	مبرق
۳	عشاق	۱۱	مرقع	۱۹	وصال	۲۷	عشیر
۴	حسینی	۱۲	مخالف	۲۰	صفا	۲۸	نیاتی
۵	مرتع	۱۳	زائل	۲۱	غزال	۲۹	ہادی
۶	عشران	۱۴	اصلی	۲۲	روح	۳۰	فدک
۷	راکب	۱۵	جرأت	۲۳	بحر	۳۱	عریب
۸	عرب	۱۶	جمال	۲۴	غمزہ	۳۲	برق
		۳۳	اعتدال	۳۴	مختربہ		

عربی فارسی ناموں کے راگ:- عربی عجمی موسیقی میں بہت سے ایسے راگ بھی ہیں جو عربی اور فارسی زبانوں کے نام ہیں مگر وہ عربی موسیقی اور عجمی موسیقی انہیں ناموں سے پکارے جاتے ہیں۔ یعنے عربی زبانوں کے ناموں کے راگ عجم میں اور فارسی زبانوں کے ناموں کے راگ عرب میں لئے انہیں ناموں کے ساتھ پکارے جاتے ہیں۔ اور یہ راگ عرب و عجم کے اتحادی دور کی یادگار سمجھے جاتے ہیں۔ ان میں سے چند راگوں کے عربی اور فارسی نام حسب ذیل ہیں۔

(دوسرے صفحہ ۱۶۱ پر ملاحظہ فرمائیں)

وہ چند عربی فارسی ناموں کے راگ جو عربی عجمی موسیقی میں رائج ہیں

نمبر شمار	نام راگ	نمبر شمار	نام راگ	نمبر شمار	نام راگ	نمبر شمار	نام راگ
۱	اصفہان	۹	نہاوند	۱۷	نوروز عجم	۲۵	سیہ گاہ
۲	زنگولہ	۱۰	پہلوی	۱۸	مشیر	۲۶	ہمایوں
۳	راست	۱۱	مخالف	۱۹	محرر	۲۷	نیشاپورک
۴	بوسلیک	۱۲	زائل	۲۰	پنجگاہ	۲۸	نوروز خارا
۵	نوا	۱۳	معتدل	۲۱	گردانیہ	۲۹	ماہو
۶	کوچک	۱۴	نکار	۲۲	ثبات	۳۰	رائل
۷	بزرگ	۱۵	سات ترک	۲۳	نوروز	۳۱	چارگاہ
۸	راشت	۱۶	حصار	۲۴	نوروز عرب	۳۲	شہناز

یہ چند متذکرہ بالا راگ جن میں عربی ناموں کے راگ بھی اور فارسی ناموں کے راگ بھی ہیں۔ یہ عرب و عجم دونوں ملکوں میں انہیں ناموں سے مروج ہیں بلکہ صرف عرب عجم ہی کیا تمام ممالک اسلامیہ میں یہ عربی فارسی زبان کے ناموں کے راگ انہیں مشترکہ ناموں سے پکارے جاتے ہیں اور برتے جاتے ہیں اور ہر جگہ یکساں سروں یکساں اصول و قواعد کے ساتھ برتے جاتے ہیں۔ ان کی صداقت میں کسی طرح کا کوئی فرق نہیں پایا جاتا۔ یہی عربی اور عجمی موسیقی کے متحدہ مشترکہ اور ایک ہونے کی کھلی دلیل بہترین ثبوت ہے۔

عربی موسیقی کا یورپ کے میوزک پر اثر

عربی موسیقی کا اثر: عربی موسیقی کا اثر ان ممالک میں تو ہونا ضروری لازمی تھا ہی جہاں مسلمانوں کی حکومتیں قائم ہوئیں۔ مگر وہ ممالک بھی جہاں مسلمانوں کی حکومتیں قائم نہیں ہوئیں وہ بھی عربی کی کتب موسیقیہ اور میل جول کی وجہ سے کافی متاثر ہوئے۔ اگرچہ وہاں راگ راگنی سسٹم اور اس کے اصول و قواعد رائج نہیں ہو سکے مگر وہ عربی موسیقی کی اصطلاحات۔ خطِ موسیقی (نوٹیشن) وغیرہ کو

اپنا کر کافی طور پر مستفیض ہوئے۔ اور عربی موسیقی کے سازوں کو اپنے سانچے میں ڈھال کر ان سے کافی فائدہ حاصل کیا۔ اس قول کی صداقت کی تصدیق یورپ کے ایک بڑے محقق اور انگریزی میوزک کے ایک ماہر فن کے ایک مضمون سے ہو تی ہے جس کے چند اقتباسات حسب ذیل ہیں۔

یورپ کی موسیقی پر عربی موسیقی کے اثرات

جرنل رائل ایشیا سوسائٹی کے جنوری ۱۹۲۹ء کے پرچے میں "مغربی نظریہ موسیقی پر عربوں کے اثرات" کے عنوان سے ہنری جارج فارمر لکھتے ہیں۔

۱۔ آٹھویں صدی اور گیارھویں صدی کے درمیان موسیقی کا تمام یونانی تصانیف کا ترجمہ عربی میں ہو گیا تھا۔

۲۔ علاوہ ازیں الکندی۔ السوفی۔ بنو موسیٰ۔ ثابت بن قرۃ۔ ذکریا الرازی قسطا بن لوقا۔ الفارابی۔ ابن سینا۔ ابن ماجہ اور اخوان الصفا نے اس موضوع پر مجتہدانہ قلم اٹھایا۔

۳۔ اہل یورپ نے بہت جلد عربوں کا علمی تفوق محسوس کر لیا۔ مغربی طلباء دور دراز سے اندلس مدارس میں تعلیم حاصل کرنے آتے تھے اور عربی اساتذہ سے عربی یونانی نظریہ سے موسیقی پر درس لیتے تھے۔

(آگے چل کر فارمر صاحب نے ان لوگوں کے ناموں کی لسٹ پیش کی ہے جنہوں نے فن موسیقی حاصل کرنے کے بعد اسے مغربی یورپ میں رواج دیا) لکھتے ہیں۔

۴۔ جامعہ قرطبہ کا مدرسہ موسیقی اس کے تمام نوخیز گویوں، مثلاً الیاس سودی۔ پیڈرو کنسکیوٹو وغیرہ کا گہوارہ تھا۔

۵۔ اندلس کی جامع میں طلباء الخوارزمی۔ ابن الہیثم۔ القبانی۔ الفارابی اور ابن سینا کی علمی تصانیف کا مطالعہ کرتے تھے۔

آگے چل کر فارمر صاحب لکھتے ہیں۔

۶۔ ویرگیلی آس قرطبی لکھتا ہے کہ جامع قرطبہ میں دو موسیقی داں موسیقی سکھاتے تھے۔ معلوم نہیں آجکل مسلمان جامعہ قرطبہ کے نصاب میں موسیقی کی موجودگی کو

کہاں تک مناسب سمجھیں۔

۷۔ بہرکیف ان کو یہ سمجھ لینا چاہئے کہ جس طرح تہذیب و تمدن کے نشو و نما اور علوم و فنون کی وسعت و ترقی میں عربوں نے ماضی اور حال کے درمیان واسطے کا کام دیا ہے۔

۸۔ اسی طرح فن موسیقی بھی ان کی مجتہدانہ سرگرمیوں و غیر معمولی ذہانت اور قوت ایجاد و اختراع کا رہین منت ہے۔

۹۔ اور اس کا ثبوت صرف ان ہی ممالک سے نہیں ملتا جو ازمنہ متوسطہ میں عربوں کے زیر سیادت رہے اور تہذیب و تمدن میں وہ (عرب) سب سے پہلے ان کے استاد بنے۔

۱۰۔ سیاسی، ادبی، اور ذہنی تعلقات کی بدولت اہل یورپ نے دوسرے علوم و فنون کی طرح فن موسیقی میں بھی عربوں سے کچھ کم استفادہ حاصل نہیں کیا فن موسیقی میں ہر طرف عربی موسیقی کے اثرات نمایاں ہیں۔

(آگے چل کر فارمر صاحب نے انگریزی سازوں کے ساتھ عربی سازوں کے نام دیئے ہیں اور بتایا ہے کہ یہ سب ساز عربی سازوں سے ماخوذ ہیں) وہ لکھتے ہیں۔

۱۱۔ علاوہ ازیں PNEU MATIC (ہوائی) اور HYDRAUBIUS (آبی) آلات موسیقی کی ابتدا بھی عربوں سے ہوئی۔

۱۲۔ علاوہ ازیں راگ میں مزید لطف پیدا کرنا (تان) اور ترکیب سے ہم آہنگ سروں کا ملانا (سروں کے مرکبات) بھی عربوں سے سیکھا گیا۔

۱۳۔ سرگم اور حرفی علامات موسیقی (خط موسیقی یا طریقہ نوٹیشن) کیلئے بھی اہل یورپ عربوں کے ممنون احسان ہیں۔

آگے چل کر فارمر صاحب لکھتے ہیں۔

۱۴۔ عربی سرگم اور مغربی سرگم کے مقابلہ سے ہی یہ بات صاف سمجھ میں آجائے گی کہ مغربی سرگم عربی سرگم سے ماخوذ ہے۔

عربی سرگم اور انگریزی سرگم

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	سرگم
میم	فا	صاد	لام	سین	دال	را	عربی سرگم
MI	FA	SOL	LA	SI	DUAL	RE	انگریزی سرگم

(مسٹر فارمر صاحب نے عربی سرگم کے سروں کی تشریح نہیں کی جس سے مقاموں کا پتہ لگایا جا سکتا)

آگے چل کر فارمر صاحب عربی تصانیف کے لاطینی ترجموں اور اسلامی جوامع کے مغربی طلباء کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

۱۵۔ آواز کے زیر و بم کی باقاعدہ علامات (PITCH NTATION) کا علم اہل یورپ نے عربوں سے ہی حاصل کیا ہے۔

۱۶۔ انہیں (عربوں) کی بدولت اعدادی موسیقی (MENSUROL MUSIC) اور غالباً اعدادی علامات (MENSURAL NOTATION) کی ابتدا اور شاید انہیں (عربوں) کے اثر سے قوانین قوافی پر نظرثانی ہوئی۔

۱۷۔ خلیل۔ الکندی۔ فارابی اور ابن سینا کی تصانیف اور رسائل اخوان الصفا میں اعدادی موسیقی پر مکمل بحثیں موجود ہیں۔

۱۸۔ بارھویں صدی سے قبل مغربی یورپ میں اعدادی موسیقی کا کسی کو علم نہ تھا۔

۱۹۔ لیکن اس صدی میں فرانکو سا کن کولون کی تصانیف میں اعدادی موسیقی کا ذکر موجود ہے۔ یہ قطعی ثبوت ہے اس امر کا کہ فرانکو کی تمام معلومات عربوں سے ماخوذ ہیں۔ اس لئے کہ ان کے (عربوں کے) ہاں اس فن نے نہایت مکمل صورت اختیار کر لی تھی جس کے مقابلہ میں فرانکو کی معلومات ایک حد تک ادھوری اور نامکمل معلوم ہوتی ہے۔

۲۰۔ اسی طرح بارھویں صدی کی ایک دستاویز میں جس کے مصنف کا نام معلوم نہ ہو سکا عربی اصطلاحیں موجود ہیں۔

۲۱۔ ولسنٹ۔ راجر بیکن۔ والٹر۔ اوڈ گمٹن۔ جیروم ساکن مورا دیا سائمن ٹن اسٹڈ۔ اور آزمنہ متوسطہ کے کئی ایک مغنیوں (گانے والوں) نے بلا تکلف عربوں کی تصانیف سے فائدہ اٹھایا ہے۔

۲۲۔ آٹھویں صدی عیسوی میں عربوں اور اہل یورپ کے سیاسی تصادم کی بدولت خانہ بدوش بازیگروں نے عام موسیقی میں عربی آلات موسیقی اور طرز موسیقی کو رواج دیا۔

۲۳۔ ازمنہ متوسطہ کے بہت سے گیت اور رقص عربی الاصل ہیں اور اس امر کو سب تسلیم کرتے ہیں کہ یہ تمام ساز عربی ہیں اور عربوں سے لئے گئے ہیں۔

عربی سازوں کے انگریزی نام

عربی نام	انگریزی نام	عربی نام	انگریزی نام	عربی نام	انگریزی نام
صنوج	SONAJAS	قطار	GUITAR	رباب	REBEC
ذمر	DULEYANA	دفلی	ADUFE	بندیر	PANDARE
دف	LUTE	السونائی	SHAWN	دُھل	QUESSE
طبل	TABER	مشتر	ESCHAQAL	قانون	TANAN
نقارہ	NAKER	نفیر	ANFIL	قفحہ	QAISSE
طنبور	TABBR	الشقرا	ESCHQWAR		-

تبصرہ: مسٹر فارمر صاحب نے اپنے مضمون میں جس سچائی اور ایمانداری کے ساتھ یورپ کی موسیقی پر عرب مسلمانوں کی موسیقی کا اثر ثابت کیا ہے اس مضمون کو پڑھ کر ہر سچائی اور انصاف پسند انسان اس کی داد دئیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ کیونکہ محقق اور مصنف کا فرض یہی ہونا چاہیئے وہ کسی تعصب و منافرت کا شکار ہوئے بغیر حقیقت کا اظہار کرے۔

فارمر صاحب کے بیان سے یہ بھی ثابت ہوا کہ یورپ کے مروجہ ساز بھی عربی سازوں سے ماخوذ ہیں۔ مگر عربی اور انگریزی زبان کے فرق کی وجہ سے ان کے ناموں

میں تبدیلی آ گئی ہے۔

اس حقیقت کا اظہار سچائی اور ایمانداری سے ہمارے ہندوستانی محققین مصنفین اور گرنتھ کاروں نے بھی کیا ہے جن کے اقوال پچھلے صفحات میں بیان کئے جا چکے ہیں اور مروجہ ہندوستانی موسیقی کے مروجہ سازوں کے لئے بھی متفقہ طور پر اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ تمام ہائے ساز مسلمانوں کے ساتھ ہندوستان میں آئے جیسا کہ خود ان سازوں کے عربی فارسی ناموں سے ثابت ہے اور یہ فضیلت ان تمام سازوں کو آج تک حاصل ہے کہ یہ آج بھی اپنے انہیں عربی فارسی ناموں سے پکارے جاتے ہیں۔ جن میں سے چند سازوں کے نام یہ ہیں۔

مروجہ ہندوستانی موسیقی کے عربی فارسی ناموں کے ساز

نام ساز		نام ساز		نام ساز		نام ساز	
رباب	کمانچہ	طبل	طبلہ	دفلی	طاؤس	مرفہ	بربط
انوزہ	نفیری	چکارہ	طنبورہ	نوبت	طرب ساز	عود	ڈھولک
سرود	تنجری	قانون	نسترنگ	شہنائی	دائرہ	چنگ	زنبن
سارنگی	ڈبل	بندین	دف	سہ تار	قطار	نے	نقارہ
		تاشہ	کرنا	دلربا	مرچنگ	بربط	

یہ متذکرہ بالا تمام ساز اپنے اصلی عربی فارسی ناموں کے ساتھ آج تک مروجہ ہندوستانی موسیقی میں رائج ہیں اور طرۂ امتیاز سمجھے جاتے ہیں اور خود ان کے نام محققین و مصنفین کے اس قول کی تصدیق کرتے ہیں کہ یہ مسلمانوں کے ساتھ ہندوستان میں آئے ہیں۔

عربی کی چند معتبر کتب تاریخ۔ عربی کی علوم و فنون میں ترقی اور ان کی فطرتی صدت طبع۔ کوشش و تلاش۔ علمی عملی حالات و واقعات اور ان کی صحیح تاریخ وغیرہ کا اندازہ لگانے کے لئے بقول مصنف تاریخ الحکماء چند کتابوں کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔

۱۔ ابو الجعفر الطبری (۲۳۰ھ سے ۹۲۲ھ تک) کی تاریخ جس میں

آغاز عالم سے ۳۰۹ھ تک کے واقعات ہیں (طبری نے تاریخ الملوک الرسل۔ بغداد۔ مصر۔ شام وغیرہ کے سفر کے بعد لکھی ہے جس میں روایات بہ حوالہ راویان بیان ہوئی ہیں۔ یہ کتاب نہایت قیمتی معلومات سے لبریز ہے۔

۲۔ احمد بن ابی طاہر اور اس کے بیٹے عبداللہ کی کتاب اس میں دولت عباسیہ کا مفصل ذکر ہے (کیونکہ طبری نے خلافت عباسیہ کا ذکر نہایت اختصار سے کیا ہے) اس کتاب میں ۳۰۹ھ تک کے واقعات ہیں۔ ابوالفرا احمد بن ابی طاہر طیفور کی ولادت ۲۰۴ ہجری وفات ۲۸۰ھ میں ہوئی۔ یہ ۵۰ کتابوں کے مصنف ہیں۔

۳۔ اس کے بعد ثابت کی تاریخ ملاحظہ فرمائیے۔ اس نے طبری کے بعض سنین درج کرنے کے بعد ۳۶۰ھ تک کے واقعات جمع کر دیئے ہیں۔

۴۔ اس کے بعد فرغانی (احمد بن محمد بن کثیر الفرغانی مامون کے عہد میں زندہ تھے) کی کتاب پڑھئے۔ جو طبری کے حاشیہ پر درج ہے۔ انہوں نے بعض واقعات ثابت سے بھی زیادہ مفصل بیان کئے ہیں۔

۵۔ پھر ہلال بن المحسن بن ابراہیم الصابی کی کتاب کا مطالعہ کیجئے۔ اس نے اپنے ماموں ثابت کے درج کردہ حالات بیان کرنے کے بعد ۴۳۷ھ تک کے واقعات درج کر دیئے ہیں۔ ان کے علاوہ۔

۶۔ النخبۃ محمد بن ہلال بن المحسن نے ۴۷۰ھ تک

۷۔ ابن الہمدانی نے ۵۱۲ھ تک

۸۔ ابوالحسن بن الزاغونی نے ۵۱۷ھ تک

۹۔ الحفیف صدقۃ الحداد نے ۵۷۰ھ تک۔

۱۰۔ ابن الجوزی (وفات ۵۹۴ھ) نے ۵۸۰ھ تک۔

۱۱۔ اور ابن القادسی نے ۶۱۶ھ تک کے واقعات قلم بند کر دیئے ہیں۔

ان متذکرہ بالا کتابوں کو دیکھ کر عربوں کے علوم و فنون کی ترقی۔ اور انکی تاریخ کا صحیح حال معلوم ہو سکتا ہے۔ جو عربوں نے علم و فن کی خدمت کی ہے۔ اور علوم و فنون کی ترقی کے لئے جو کوششیں اور تصنیفات کی ہیں اور ان کی شمع ہدایت نے جو اقوام عالم کو روشنی دی ہے۔ ان کے ان احسانات کی تمام بڑے بڑے مورخین

مصنفین ۔ اور انصاف پسند حضرات نے سراہا کی ہے اور تعریف و توصیف فرمائی ہے۔

عربوں نے نئی نئی نفیس ایجادیں کیں:-

فرانسیسی مورخ موسیو سیدیو (مصنف تاریخ عرب) لکھتے ہیں کہ

جب تمام یورپ جہالت کی تاریکی اور ظلمت میں تھا۔ اس وقت عربوں کی آنکھیں انوار علم کی چمک سے کھل چکی تھیں۔

منصور کے جانشین خلفاء بھی علوم و معارف کی سرپرستی اور سعی و ترقی میں منصور ہی کے نقش قدم پر چلتے رہے اور اپنے مفتوحہ ملکوں سے جلیل القدر علماء کو بلاکر دربار میں رکھا۔ ان سے یونانی کتابوں کے ترجمے عربی زبان میں کردیئے۔ کتب خانے قائم کئے۔ درسگاہیں بنوائیں۔ اور تعلیم کو عام کیا۔

عربوں کے بے شمار نتائج افکار اور ان کی نئی نئی نفیس ایجادیں۔ اس بات کی شاہد عدل ہیں کہ وہ سب باتوں میں اہل یورپ کے استاد ہیں۔ یہ سب چیزیں عربوں کے افکار اور ان کی ترقی علوم و فنون میں رہنما ہیں۔

پس انہیں تمام وجوہ سے امت محمدیہ (صلی اللہ علیہ وسلم) کی رفعت شان کا اعتراف واجب ہے (تاریخ عرب ص۲۷۰ سے ۲۷۷ تک)

اہل عرب نے اہل یورپ کو بیدار کیا:-

انگریز مورخ رابرسٹون لکھتے ہیں۔

اہل عرب کی علمی و فنی ترقیوں نے اہل یورپ کو بیدار کردیا۔ انہوں نے اہل عرب سے جملہ علوم و فنون میں مہارت حاصل کی۔

(ہمدرد صحت مئی و جون ۱۹۳۷ء)

یورپ عربوں کا احسان مند ہے:-

جرمن کا مشہور تاریخ و مستشرق خاں کریمر لکھتے ہیں۔

تہذیب و تمدن کو ترقی دینے میں عربوں نے جو کارہائے نمایاں کئے ہیں اور جس طرح اس ترکہ کو نسلاً بعد نسل قائم و جاری رکھا۔ اس کے لئے یورپ عربوں کا جتنا احسان مند ہو تھوڑا ہے بلکہ اس احسان سے نہ وہ سبکدوش ہو سکتا ہے نہ اسکا

بدلہ اتار سکتا ہے۔

علوم ہیئت۔ ریاضی۔ کیمیا اور دوسرے علوم طبعی کی اصطلاحات انواع و اقسام کی اشیاء اور دواؤں کے نام اسی زمانہ میں عربی سے یورپ کی زبانوں میں منتقل ہوئے یہ تمام باتیں صاف طور پر ظاہر کرتی ہیں کہ اس زمانہ میں یورپ ایشیائی تہذیب و تمدن سے مستفیض ہو رہا تھا۔ (مسلمانوں کی صنعت ص۱۳۲ سے ص۱۳۵ تک)

اہل یورپ نے مسلمانوں کے علوم و فنون حاصل کئے۔

ایک عیسائی مورخ ڈاکٹر نوفل طرابلسی لکھتے ہیں۔

راجر بیکن (انگریزی سائنسداں جو ۱۲۱۴ء میں پیدا ہوا) نے جو کچھ علم کیمیا، فلسفہ اور ریاضت میں حاصل کیا۔ وہ انہیں مسلمانوں کی کتابوں سے حاصل کیا۔ اور اس نے حسن (البخاری اندلسی) کے اقوال سے اقتباس کیا ہے۔

پوپ سلوسٹر ثانی جو جربرٹ کے نام سے مشہور تھا۔ اس نے اندلس جا کر مسلمانوں کے علوم و فنون کی تحصیل کی تھی۔ (ہمدرد صحت ۱۹۴۶ء)

عرب علوم جدیدہ کے بانی مبانی ہیں۔

اسرائیلی مورخ عمانوئل ڈی اش لکھتے ہیں۔

یہی عرب لوگ مع ان پناہ گیروں کے (جو قرآن کی مدد سے) یورپ کو انسانیت کی روشنی دکھانے کے واسطے نمودار ہوئے تھے۔ یہی لوگ جبکہ تاریکی محیط ہو رہی تھی یونان کی مردہ عقل اور علم کو زندہ کرنے اور اہل مغرب و اہل مشرق کو فلسفہ اور طب اور نظم لکھنے کا خوشنما اور دلچسپ فن سکھانے کے لئے آئے اور علوم جدیدہ کے بانی مبانی ہوئے۔ (پیام امن ص۵۳)

عربوں نے یورپ میں نئے علوم کو پہنچایا۔

پروفیسر کہن صاحب لکھتے ہیں۔

وسیع نظر سے دیکھتے ہوئے یہ امر ظاہر ہے کہ ہسپانیہ کے عرب نئے علوم کو مغربی یورپ میں پہنچانے کا سب سے بڑا ذریعہ تھے (حکمت اسلامی کا مغرب پر اثر)

عربوں میں قرآن نے علوم کا ذوق شوق پیدا کیا۔

انگریزی مترجم قرآن مارگولیتھ

(ترجمہ قرآن کے دیباچے میں لکھتے ہیں)

تحقیقات سے یہ ظاہر ہو گیا ہے کہ یورپ میں علم کے دورِ جدید سے کئی صدی پیشتر یورپ کے علماء فلسفہ۔ ریاضی۔ ہیئت اور دیگر علوم کے متعلق جو کچھ جانتے تھے وہ تقریباً سب کا سب اصلی عربی کتابوں کے لاطینی ترجموں کے ذریعہ سے انہیں حاصل ہوا تھا۔

قرآن نے ہی شروع میں گویا ان علوم کے حاصل کرنے کا ذوق شوق عربوں اور ان کے دوستوں میں پیدا کیا تھا۔ (آئینہ حقیقت نما ص۳)

یورپ کے علوم و فنون عربوں سے ماخوذ ہیں:

مشہور مورخ حیان دوں پورٹ لکھتے ہیں۔

وہ تمام طبعی شاخیں طبی۔ نجوم۔ فلسفہ اور ریاضی جو دسویں صدی عیسوی سے یورپ میں رائج ہوئے۔ سب کے سب عربی مدارس سے ماخوذ تھے۔ اس لئے اسلامی ہسپانیہ کو یورپی فلسفہ کا موجد تسلیم کرنا چاہیئے۔ (اسلام اور عروج سائنس)

مغربی طلباء نے اندلس میں تعلیم حاصل کی:

مسٹر ہنری جارج فارمر یورپ پر عربی موسیقی کے اثرات کے عنوان سے لکھتے ہیں۔

۱۔ مغربی طلباء دور دور سے اندلسی مدارس میں تعلیم حاصل کرنے آتے تھے اور عربی اساتذہ سے عربی یونانی نظریہ سے موسیقی پر درس لیتے تھے۔

۲۔ ان طلباء میں سے جن لوگوں نے فن موسیقی حاصل کرنے کے بعد اسے مغربی یورپ میں رواج دیا ان میں سے ۱۔ گیرارڈ ساکن قرمونہ ۲۔ افلاطون ساکن شودلی ۳۔ گربرٹ ۴۔ برمان کونٹرکٹ ۵۔ قسطنطین افریقی ۶۔ زان ساکن اشبیلیہ ۷۔ اور گولڈسن لادون خاص قابل ذکر ہیں۔ (پرچہ جرنل رائل ایشیا سوسائٹی جنوری ۱۹۲۹ء)

عربی موسیقی کی ہندوستان میں آمد

۶۳۶ء میں مسلمان ہند میں آئے:-

ہندوستانی کلچر میں مسلمانوں کا حصہ کے نام سے مولانا نیاز فتح پوری نے

ایک مضمون لکھا ہے جس کے اقتباسات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ ہندوستان سے مسلمانوں کا تعلق کوئی نئی بات نہیں ہے۔ یہ ساڑھے تیرہ سو سال سے بھی پہلے کی بات ہے۔ مسلمان اول اول ۶۳۹ء میں جنوبی ہند آئے جبکہ خلیفہ ثانیؓ کے عہد میں حکم بن العاص نے یہاں آکر تھانہ پر قبضہ کیا۔ جو صوبہ بمبئی کا ایک مشہور مقام ہے۔

۲۔ اس کے بعد ۶۶۴ء میں جب مسلمان ہرات فتح کرنے کے بعد کابل کی طرف بڑھے تو وہ اس سلسلہ میں کابل تک پہنچ گئے۔

۳۔ پھر ۷۱۱ء میں مغرب کی طرف سندھ میں آئے اور یہاں آکر رہ پڑے۔

۴۔ اس کے بعد دسویں صدی عیسوی کے آخر میں شمال کی طرف سبکتگین آیا اور پھر اس کا بیٹا محمود غزنوی۔ جس نے یہاں آکر سلطنت کی بنیاد ڈالی اور بعد کو اس سلسلہ میں بہت سے مسلمان خاندانوں نے یہاں حکومت کی جن میں آخری خاندان مغلوں کا تھا۔

۵۔ اس سے مقصود یہ ظاہر کرنا ہے کہ جب دو قومیں اتنے طویل زمانے تک ایک دوسرے کے ساتھ زندگی بسر کریں گی تو لازمًا دونوں کی تہذیب اور دونوں کا کلچر ایک دوسرے سے متاثر ہوں گے۔ زبان لباس۔ رسم ورواج۔ معیشت و معاشرت۔ الغرض متمدنی زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے۔ جس پر اس میل جول کا اثر نہیں پڑا۔

۶۔ جنہوں نے تاریخ ہند اور یہاں کی ثقافتی تاریخ کا مطالعہ کیا ہے ان سے پوشیدہ نہیں کہ آج ہندوؤں کے بہت سے رسم ورواج مسلمانوں میں پائے جاتے ہیں اور مسلمانوں کے رواج ہندوؤں میں۔

۷۔ لیکن اس وقت ہمارا مقصد اس موضوع کے تمام پہلوؤں پر بحث کرنا نہیں ہے۔ بلکہ ثقافتی زندگی کے ایک نہایت لطیف پہلو یعنی موسیقی یا سنگیت کو سامنے رکھ کر دیکھنا ہے کہ اس خاص فن کی ترقی میں مسلمانوں نے کتنا حصہ لیا ہے۔

مسلمان ہند میں آنے سے پہلے موسیقی کے ماہر تھے: جس وقت مسلمان یہاں

آئے یہ وہ زمانہ تھا جب موسیقی میں وہ بہت ترقی کر چکے تھے۔ اور سارے یورپ پر ان کی موسیقی اور سازوں کے اثرات چھائے ہوئے تھے۔ مسلمانوں میں موسیقی کا فن بڑا شریف اور معزز سمجھا جاتا تھا۔

۱۔ چنانچہ فارابی ابن سینا کے علاوہ کندی، سرخسی۔ ابن ماجہ وغیرہ متعدد علماء وحکماء ایسے پائے جاتے ہیں جنہوں نے عملاً اس فن کو حاصل کیا اور بیش بہا کتابیں لکھیں۔

۲۔ مسلمانوں میں موسیقی کے رچے ہوئے ذوق کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ دیگر علوم وفنون کی طرح موسیقی کی بھی انہوں نے درسگاہیں قائم کیں۔ چنانچہ جامعہ قرطبہ میں موسیقی کا بہت بڑا کالج انہوں نے قائم کیا جہاں دور دراز سے طلباء آ کر اس فن کو سیکھتے تھے اور ابن ہاشم۔ مطانی۔ خوارزمی۔ فارابی ایسے ماہرین موسیقی کی کتابوں کا باقاعدہ درس لیتے تھے۔

۳۔ مسلمانوں میں یہ ذوق اتنا رچا ہوا تھا کہ جہاں جہاں وہ گئے اپنی موسیقی ساتھ لے گئے چنانچہ جب ان کی فتوحات وسیع ہوئیں اور وہ سرزمین ایران میں داخل ہوئے تو موسیقی کا ایک خزانہ اپنے ساتھ لے کر گئے۔ اور یہاں کی موسیقی کو بھی بہت متاثر کیا اور جب یہ ہمالیہ اور کابل کی راہ سے ہندوستان آئے تو ہندوستانی موسیقی میں بڑی اصلاح اور ترقی کی۔

۴۔ مسلمانوں نے یہاں کی موسیقی پر دو مختلف سمتوں سے دو مختلف اثر ڈالے۔ سب سے پہلا اثر جنوبی ہند میں ساحل مالابار پر ہوا جہاں بسلسلہ تجارت بہت سے عربی خاندان آباد ہو گئے تھے اور اب بھی آباد ہیں۔ اور ان کی موسیقی کا اثر جنوبی ہند کی موسیقی پر اتنا گہرا پڑا کہ کرناٹک گانوں کا انداز اپنے لب ولہجہ کے لحاظ سے بالکل عربی آہنگ معلوم ہوتا ہے۔

۵۔ شمالی ہند اور پنجاب کی موسیقی کو زیادہ تر درۂ خیبر کی طرف سے آنے والے مسلمانوں نے متاثر کیا۔ شمال کی طرف سے جو مغل وترک اور پٹھان خاندان بسلسلہ ملک گیری یہاں آئے وہ اپنے ساتھ اپنے ساز اپنی موسیقی اپنے ناٹک بھی لائے۔ اور موسیقی میں اپنے ذوق کے لحاظ سے اتنی اصلاحیں کیں کہ رفتہ رفتہ ہندوستان کی کلاسیکل موسیقی کی صورت ہی کچھ سے کچھ ہو گئی (نئی دنیا ۵ اراکتوبر ۱۹۵۹ء)

(مضمون بہت صاف ہے اس لئے اس پر کسی تبصرہ کی ضرورت نہیں سمجھتے)

شاہانِ ہند نے موسیقی کی سرپرستی کی

سلاطین ہند نے موسیقی کو خاص اہمیت دی:۔

تمام مورخین محققین اور ماہرین اس پر متفق ہیں کہ یہ فن موسیقی کی خوش قسمتی تھی کہ اسے شاہانِ ہند کی سرپرستی کا شرف حاصل ہوا۔ جنہوں نے اپنے ذوق و شوق کی بنا پر اپنے اپنے عہد میں اس فن کو خاص اہمیت دی۔ اس فن کی بقا اور ترقی کے لئے بے حد کوششیں کیں اور اس فن کو ملک و قوم کا بہترین و مایہ ناز سرمایہ سمجھا۔

اس فن کے اہل کمال کو عزت و وقار کے ساتھ رکھا اور اپنے درباروں کی زینت بنایا۔ ان کو فکر معاش سے بے فکر کرکے ایسی سہولتیں دیں کہ وہ دن رات اس فن کی بقا و ترقی کے لئے کوشاں رہے اور اس بحرِ ذخار میں غواصی کرکے ایسے بیش بہا انمول گوہر تلاش کرتے رہے کہ جن کی چمک نے دنیا کی نگاہوں کو خیرہ کردیا اور اپنے بعد آنے والی نسلوں کو علم و عمل کا ایسا خزانہ دے گئے جو ہمیشہ بڑھتا ہی رہے گا کم نہ ہوگا۔ اور ان کا یہ احسان کبھی فراموش نہ ہو سکے گا اور یہ تاریخی حقیقت ہے کہ اس فن کی بقا و ترقی میں جتنا اس فن کے ماہرین کا حصہ ہے اتنا ہی اس فن میں سلاطین ہند کا حصہ ہے اور ان کی اس مشترکہ خدمات فن کا ہی یہ نتیجہ ہے یہ فن اعلیٰ علمی اصول و قواعد۔ عملی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے مرصع ہو کر ہم تک پہنچا ہے۔

سلاطین ہند اور موسیقی کی مقبولیت:۔

مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں۔

۱۔ جہاں تک سلاطین ہند کا تعلق ہے۔ خلجی۔ تغلق۔ دربار میں ہندوستانی موسیقی کی مقبولیت اور قدردانی کے واقعات تاریخ میں موجود ہیں۔

۲۔ لیکن جس شاہی خاندان نے موسیقی میں بحیثیت ایک فن کے خاص اعتنا کیا وہ جونپور کا شاہی خاندان تھا۔ اسی عہد میں خیال عام طور سے مقبول ہوا۔ اور

دھرپد کی جگہ اہل فن اس سے اعتنا کرنے لگے۔

۳۔ اسی عہد کے لگ بھگ دکن کے یعنی نظام شاہی خاندان کا اور پھر بیجاپوری بادشاہوں کا ذوق و شوق نمایاں ہوتا ہے۔

۴۔ چونکہ اس زمانے میں دکن اور مالوے کی سرزمین موسیقی کے علم و عمل کا تخت گاہ بنی ہوئی تھی۔ اس لئے یہ قدرتی بات تھی کہ مسلمان بادشاہوں کی سرپرستی اسے حاصل ہوئی۔

۵۔ ابراہیم عادل شاہ بقول ظہوری اس اقلیم کا جگت گرو تھا۔ اس کے شوق موسیقی نے بیجاپور کے گھر گھر میں وجد سماع کا چراغ روشن کر دیا تھا۔ ظہوری اس کی مدح میں کہتا ہے۔

مروت کردہ شعبا ہر تو سربام و در لازم

نمی باشد چراغ خانہ ہائے بے نوایاں را

مالوہ بنگال۔ گجرات کے بادشاہوں کے ذاتی اشغال اور ذوق کے واقعات تاریخ میں بکثرت ملتے ہیں۔

۶۔ گوڑ کے سلاطین ملکی زبان اور ملکی موسیقی دونوں کے سرپرست تھے۔

۷۔ مالوے کا باز بہادر موسیقی کا بڑا ماہر تھا۔ اب تک مالوے کے گھروں سے اس کی نوائیں سنی جا سکتی ہیں۔

۸۔ عہد مغلیہ میں مغل بادشاہوں۔ امراء۔ روسا اور عوام کے ذوق موسیقی اور فنکاروں کا حال کون نہیں جانتا۔

۹۔ ابوالفضل آئین اکبری میں لکھتے ہیں کہ موسیقی کی سحر کاریوں اور اس کی بے پناہ قوت بیان سے باہر ہے۔ ہاتھ اور تار کے اس حسین امتزاج سے کبھی خوبصورت نغمے دل کی تاریکیوں سے نکل کر آواز بان پر رقصاں ہو کر باعث مسرت ہوتے ہیں اور کبھی نوحہ غم بن جاتے ہیں اور سننے والے اپنی طبیعت اور مزاج کے مطابق اس سے متاثر ہوتے ہیں۔

۱۰۔ شہنشاہ موسیقی پر بہت توجہ فرماتے ہیں، دربار میں لاتعداد گانے والے اور گانے والیاں موجود ہیں۔ جن میں ہندو۔ مسلمان۔ ایرانی۔ تورانی۔ کشمیری سب یکجا ہیں۔

(غبارِ خاطر)

راگ پیدائش کا طریقہ مسلمانوں کی دین ہے:۔

شریمتی سمترا آنند پال سنگھ (رسالہ سنگیت اگست ۱۹۶۲ء) میں لکھتے ہیں:

۱۔ مسلم بادشاہوں کے ساتھ اپنا سنگیت تھا۔ اس سنگیت کا اپنا سترا اصول و قواعد) تھا۔ وہ بارہ دھونیاں (۱۲ سر) مانتے تھے۔ ان بارہ دھونیوں سے انکے مختلف دھنوں کے ٹھاٹھ بنتے تھے۔ جنہیں وہ مقام کہتے تھے۔

۲۔ چاہے سترھویں صدی کے راگو ناتھ ہوں چاہے بیسویں صدی کے بھات کھنڈے۔ دونوں نے ہی راگ نکاس (پیدائش) کے لئے میل پدھتی یا ٹھاٹھ پدھتی (اصول مقام) کا سہارا لیا ہے۔

۳۔ دنیا میں ایک سپتک کے پردے قائم ہیں۔ یہ طریقہ ثابت کرتا ہے کہ یہ صورت "مقام پدھتی" سے وابستہ ہے اس پر مسلمانی اثر ہے۔

۴۔ ایک سپتک میں ۱۲ سر مان کر سا اور پا کو اچل (قائم) مانتے ہوئے راگ نکاس کا سلسلہ اتر میں بھی اور دکھشن میں بھی جو آجکل ہے یہ مسلمانوں کی دین ہے۔

۵۔ ایسی بات نہیں کہ مقام پدھتی نے بھارتیہ سنگیت کو کوئی فائدہ نہیں پہنچایا اس نے ہمیں میل (ٹھاٹھ) پیدا کرنے کی عقل دیدی۔ (سنگیت اگست ۱۹۶۲ء)

عربی ایرانی اثر سے اندر پرست مت کا جنم ہوا:۔

اچاریہ برہسپتی صاحب (رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۳ء) میں لکھتے ہیں۔

ایران میں مورچھنا پدھتی کا لوپ عرب یا یونانی اثر سے ہوا۔ اسی اثر کے تحت میں ایرانی اثر نے ہندوستان کی راجدھانی دلی میں آکر اندر پرستھ مت (دلی گھرانہ) کو جنم دیا۔ اور یہ نتیجہ ہوا کہ مورچھنا پدھتی لپت (چھپ) ہو گئی اور مقام علامت (قانون) کا رواج ہو گیا۔

۱۳۲۶ء سے ۱۳۲۷ء میں محمد تغلق نے دلی کے سب رہنے والوں کو دکھشن میں دیوگری کو راجدھانی بنانے کے لئے بھیجدیا تھا۔ وجے نگر کا راج قائم ہونے کیساتھ اثر کے گنی دکھشن میں بس گئے۔

دو دھارنے نے جن پندراں میلوں ٹھاٹھوں میں راگوں کو تقسیم کیا ہے انہیں ایک میل محاماد راس بھی ہے۔

ہم دیکھتے ہیں کہ دودھارنے کے میل اصول کے جنم کا سبب اس زمانے کی مروجہ بنیں ہیں جن کے پردوں کے مقام ایرانی ۱۲ مقاموں کے اصول پر تھے۔ تیور سروں کو کومل اور کومل سروں کو تیور کرکے ایک سپتک میں نئی سپتک قائم کرنا مسلم اثرات سے اندر پرستھ (دلی) میں خوب تھا۔

سلطان شمس الدین التمش کی فن نوازی

محققین اور ماہرین کی روایت کے مطابق التمش بادشاہ نے عربی قریشی یرانی خاندان کے دو بھائیوں میر حسن میر بالا کو اپنے دربار میں اونچا مقام دیا اور میر حسن کو ساونت کا اور میر بالا کو کلاونت کے خطاب کے ساتھ ٹھاں کا اعلیٰ اعزاز بھی عطا کیا اور یہ خطابات آج تک ان دونوں کے خاندانوں میں نسل در نسل چلے آرہے ہیں۔

میر حسن ساونت: کا مزاج درویشانہ اور طبیعت صوفیانہ تھی انہوں نے شاہی دربار کی ملازمت ترک کرکے حضرت خواجہ معین الدین چشتیؒ کی خدمت میں رہنا پسند کیا۔ یہ اور ان کی اولاد نسل در نسل صوفیائے کرام کے آستانہ پاک سے وابستہ رہی اور ساونتی قوال یا قوال بچوں کے نام سے مشہور ہوئی۔

میر بولا کلاونت: میر بولا اور ان کی اولاد نسل در نسل شاہی درباروں سے وابستہ رہی اور کلاونت یا کلاکار کہلائی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یہ عربی خاندان جس علاقہ میں آکر آباد ہوا تھا اس کو "میراث" کہا جاتا تھا۔ جو بعد میں میوات کہلانے لگا یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جس قصبہ میں اس خاندان کے اعلیٰ کلاکار رہتے تھے اس مقام کا نام سمح پور زگانے کا گھر کے نام سے مشہور ہوا جو دہلی کے قریب سب گڑھ کے پاس آج بھی اسی نام سے مشہور ہے۔ ہمارے پردادا قبلہ میر عبدالغنی خاں عرف استاد منگی خاں عقد آگی کا سمح پور خاندان سے نسبی تعلق رکھتے ہیں اور یہ دہلی کے قوال بچے میاں اچپل کے خاندان میں بیاہے گئے اس لئے یہ دونوں خاندان جو عرصہ سے الگ الگ تھے پھر ایک ہو گئے ہیں۔

حضرت امیر خسروؒ کو محققین و گرنتھ کاروں کا خراج عقیدت

حضرت امیر خسروؒ نے راگ تال ساز اور گلے رائج کئے:- پنڈت بھگوت سرن شرما لکھتے ہیں۔

۱۔ سلطان علاؤالدین خلجی (۱۲۹۵ء سے ۱۳۱۶ء) کے منتری (وزیر) حضرت امیر خسروؒ جو ایک سپاہی۔ شاعر ہوتے ہوئے بھی بڑے پائے کے ماہر موسیقی تھے

۲۔ انہوں نے ستار ایجاد کیا اور اپنی اعلیٰ دماغی سے بھارتیہ اور یونانی راگوں کا میل کیا۔ سازگیری، زیلف۔ سرپردہ وغیرہ ان کی اختراع ہیں۔ اور قوالی گانے کا شروع بھی ان کے زمانہ سے ہوا (قوالوں اور قوالی یا سماع گانے کا ذکر حضرت خواجہ معین چشتی اجمیری وغیرہ اور ان سے پہلے صوفیائے کرام کی محفل حال قال میں بھی پایا جاتا ہے۔ البتہ حضرت امیر خسروؒ نے موجودہ دور کی قوالی کا ڈھنگ اور گانے رواج دیئے ہیں۔)

۳۔ امیر خسروؒ ہی وہ پہلے ترک (مسلمان) تھے جنہوں نے اپنے یہاں کے راگوں کو بھارتیہ سنگیت میں ملانا شروع کر دیا تھا۔ اور ان کے اس بدیشی (غیر ملکی) میل سے اتری بھارت اور دکھشنی بھارت پدھتی میں میل آتا چلا گیا۔

۴۔ آپ نے ستار کو جنم دے کر صرف اپنی اعلیٰ دماغی اور جدت طبع ہی کا ثبوت نہیں دیا، بلکہ بھارت کے سنگیت میں ایک اعلیٰ اور بڑے پیارے ساز کی بڑھوتی کر دی۔ جس میں سنگیت کی اعلیٰ اعلیٰ خوبیاں اچھی طرح پیدا ہو سکتی ہیں۔

۵۔ اس کے بنائے ہوئے مشرت راگ (مرکب راگ) سنگیت میں بہت رواج پائے ہوئے ہیں۔ جن میں سے توافق۔ ضلع۔ زرغنہ۔ سرپردہ۔ صنم۔ صنم وغیرہ ہیں۔

۶۔ امیر خسروؒ نے جو اپنی رچنائیں (ایجادیں یا بنائی ہوئی چیزیں) اور ستار وغیرہ کی ایجادات جو بھارتیہ سنگیت کو خوبیاں بخشی ہیں وہ قابل فخر ہیں جن کی تعریف نہیں کی جا سکتی۔

۷۔ ۱۳۲۵ء میں آپ جنت کو سدھارے اور بھارت کا ایک بڑا ماہر فن یہاں سے اٹھ گیا۔ (سنگیت کلی)

امیر خسروؒ کی جدتوں کو سراہا گیا۔

"دی لائف اینڈ ورکز آف امیر خسروؒ" محمود مرزا ایم۔اے لکھتے ہیں۔

۱۔ امیر خسروؒ کا فن موسیقی انہماک اور دسترس ان کی اپنی تحریروں سے بھی ثابت ہوتا ہے۔ موسیقی میں ان کی جدتوں کو سراہا گیا ہے۔

۲۔ ان کی جدت طبع اور خود مختاری تخلیق نے پرانی بوسیدہ روایات کے خلاف ہمیشہ بغاوت کی۔ اور نئے نئے راستے نئے اسلوب تلاش کرنے کے لئے اکسایا جنہیں پرانے اسکول کے علمبرداروں نے ہمیشہ بری نظر سے دیکھا۔

۳۔ حالانکہ جو شخص موسیقی سے محبت رکھتا ہے اور کسی قسم کے تعصب کا شکار نہیں۔ وہ اس تغیر و تبدل کو بہت صحت مند اور خوشگوار سمجھتا ہے۔

۴۔ نہایت افسوس کا مقام ہے کہ ہندوستان کی قدیم جامد اور ساکت سنگیت میں امیر خسروؒ جیسی ذہانت اور قابلیت کا کوئی آدمی پیدا نہیں ہوا۔

(دی لائف اینڈ ورک آف امیر خسروؒ)

امیر خسروؒ نے فنی خوبی پیدا کی:۔

پروفیسر وسنت لکھتے ہیں۔

۱۔ امیر خسروؒ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ امیر خسروؒ ہی وہ پہلے مسلمان تھے جنہوں نے اپنے ملک کے راگوں کو بھارتیہ سنگیت پر ملا کر ایک نئی قسم کی خوبی پیدا کر دی۔

۲۔ تال جھومرا۔ آڑا چوتالہ۔ سول فاختہ۔ پشتو۔ زد دست۔ سواری وغیرہ۔

۳۔ اور ستار۔ جلترنگ۔ طبلہ ایجاد کئے۔ (سنگیت وشارد)

امیر خسروؒ طرز جدید کے بانی مبانی ہیں:۔

پروفیسر۔ بی۔ ایچ۔ راما رائے لکھتے ہیں۔

۱۔ محققین کا خیال ہے کہ شمال ہند کی موسیقی کے طرز جدید کے بانی مبانی حضرت امیر خسروؒ تھے۔

۲۔ جنہوں نے اپنی معجزنہ ذہانت اور حسن کمال سے ہندوستانی موسیقی میں

نئے نئے شنوع اسلوب پیدا کئے۔

۳۔ اور یہ کہنا صداقت سے خالی نہ ہوگا کہ انہوں نے اس فن کو جلا دیا اور اس میں مزید امکانات پیدا کر دیئے۔ (ہندوستانی میوزک)

مدّاح ہوں یا نکتہ چیں امیر خسروؒ کی اہمیت سے واقف نہیں ہیں

کیلاش چندر دیو برہسپتی صاحب کا مضمون " امیر خسروؒ " ہندی رسالہ سنگیت فروری ۱۹۶۶ء ہماری نظر سے گزرا۔ قابل محقق نے تاریخی ثبوت اور عقلی نقلی (تحریری) دلائل سے یہ ثابت کیا ہے کہ ہندوستان کا مروجہ ٹھاٹھ سسٹم اور کرناٹک کا میل پدھتی حضرت امیر خسروؒ کے جاری کردہ عربی عجمی " اصول مقام " کا بدلا ہوا نام ہے اور اس کا مرہون منت ہے۔ یہ مضمون قابل محقق کی گہری تحقیقات اور معلومات کا گرانمایہ ہے جس سے حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر کافی روشنی پڑتی ہے اور حضرت امیر خسروؒ نے کس موسیقی کو اپنایا۔ کس موسیقی کو ہندوستان میں رواج دیا اور کن خوبیوں کا اپنی جدت طبع سے اضافہ کیا۔ اس مضمون سے ان سب خوبیوں کا اظہار ہوتا ہے۔ اس لئے ہم اس مضمون کے چند اقتباسات کے ٹکڑے الگ الگ کر کے نمبر لگا کر لکھ رہے ہیں۔

حضرت امیر خسروؒ

۱۔ جہاں ایک اچھے درباری تھے وہاں عالم۔ علم دوست اور مفکر بھی تھے۔ برنی نے آپ کو سلطان جلال الدین کا ندیم لکھا ہے۔

۲۔ قران السعدین میں حضرت امیر خسروؒ نے لکھا ہے کہ مجھے ایران موسیقی کے چار اصولوں اور بارہ پردوں (سروں) کا بخوبی علم ہے۔

۳۔ حضرت امیر خسروؒ نے اپنے عزیز ہندوستانی راگوں کا کلاسیفیکشن ایرانی طریقے سے کیا۔ اس کلاسیفیکشن نے دنیا بدل دی۔ یہ طریقہ آئندہ چل کر اندر پرستھ مت کہلایا۔ اندر پرستھ دلی کا پرانا نام ہے۔

۴۔ طریق مقام لفظ کا ترجمہ سنسکرتان پدھتی لفظ میں کیا گیا اور آئندہ چل کر اس طریقہ پر راگ ترنگنی جیسی سنسکرت کتاب لکھی گئی۔

۵۔ اس نظریہ سے غور کرنے پر مرکب راگ بنانے کے کئی اہم گر سامنے آئے۔

جنہوں نے ہم لوگوں کے لئے نئے راگوں کی تصنیف اور مختلف راگوں کی ترکیب کے متعدد راستے کھول دیئے۔

۶۔ شاہجہاں اور عالمگیر کے زمانے میں کشمیر کے گورنر فقیر اللہ نے راگ درپن میں لکھا ہے کہ علاؤالدین خلجی کے زمانے میں گوپال نائک کی شہرت سارے ہندوستان میں تھی۔

۷۔ علاؤالدین کے طلب کرنے پر گوپال نائک نے کچھ مختلف راگ مختلف جلسوں میں پیش کئے ان چھ دنوں میں امیر خسروؒ تخت کے نیچے چھپے رہے۔ ساتویں دن ظاہر ہوئے اور انہوں نے گوپال نائک سے اپنی قابلیت کے اظہار کے لئے کہا اور دعوےٰ کیا کہ گوپال کے گائے ہوئے راگوں کی ایجاد میں پہلے ہی کر چکا ہوں۔ حضرت امیر خسروؒ نے گوپال کے گانے کی ہو بہو نقل کر کے گوپال نائک کو تعجب میں ڈال دیا۔

(آگے چل کر اچاریہ برہسپتی صاحب حضرت امیر خسروؒ کے اصول مقام اور مرکب راگوں کے دکھشن میں جانے کے اسباب یہ بیان کرتے ہیں)

دکھشن میں اصول مقام پدھتی: شیخ برہان الدین اپنے پیر حضرت نظام الدین (اولیاؒ) کے حکم سے اپنے چار سو ساتھیوں کے ساتھ دکن میں جا بسے تھے ظاہر ہے کہ یہ سب بزرگ اپنی خصوصیات ادھر سے لے گئے تھے یہ ممکن نہیں کہ ان کے ساتھ گانے والے نہ گئے ہوں۔

۸۔ محمد تغلق تو ساری دلی کو ڈھو کر دکن لے گیا تھا۔ وہاں سے لوٹنے کا حکم بھی اس نے سب کو دیدیا تھا، لیکن بہتیرے وہاں بس گئے تھے۔

۹۔ وجے نگر کے وزیر اعظم ودھارنے ایک بڑے عالم تھے۔ انہیں اپنے زمانہ کا ارسطو کہنا چاہئے۔ اپنے زمانہ میں انہیں صرف پچاس راگ ملے جن کا کلاسیفکیشن امیر خسروؒ کے اصول مقام کے طریقہ پر کیا گیا اور مقام کا نام میل رکھا گیا۔

۱۰۔ ودّھارنے نے پندرہ میل مانے تھے جنھیں ایک جھنجھٹ ہے جو حجاز کے علاوہ اور کچھ نہیں۔

۱۱۔ ودّھارنے کے دکھائے ہوئے راستہ پر دکن کے لوگ خوب چلے اور

شاہجہاں کے زمانے میں چترڈنڈی پرکاش کے مصنف وینکٹ مکھی نے مقاموں یا میلوں کی تعداد بہتر تک پہنچا دی۔ موجودہ زمانے میں مرحوم بھات کھنڈے نے کلاسیفکیشن انہیں بہتر میلوں سے دس میں لے کر کیا ہے۔

ہندوستان میں اصول مقام کو ٹھاٹھ کہا گیا:- آگے چل کر اچاریہ برہسپتی صاحب نے بتایا ہے کہ ہندوستان میں اس عربی عجمی موسیقی کے اصول مقام کو ٹھاٹھ کہا جاتا ہے۔

۱۲۔ حضرت امیر خسروؒ کا کلاسیفکیشن شمال میں مقبول کیا گیا۔ مقام کو اس طرح ٹھاٹھ کہا گیا۔

۱۳۔ مقام سسٹم کا اثر یہ ہوا کہ ہندوستان بھر کے بین کاروں کی بین میں ایک نمایاں اور بنیادی تبدیلی آ گئی اور ان میں ایک استھان میں سات کی جگہ بارہ(۱۲) سارین (پردے یا سندریاں) آ گئیں۔ مقام سسٹم نے ان سارونا پردوں کو قائم کر دیا۔ اور ان کی تعداد میں اضافہ کر کے ان کی تعداد بارہ کر دی۔

۱۴۔ ایرانی موسیقی میں ان (بارہ۱۲) پردوں سے نکلنے والی آوازوں کے الگ الگ نام تھے۔ ہندوستان میں سات سروں میں سے دو کو ایک ایک مقام اور باقی پانچ سروں کو دو دو مقام مان کر کی گئی۔ اس طرح دو اور دس بارہ آوازوں کے نام ہندوستانی اور کرناٹکی سنگیت میں فٹ بیٹھ گئے۔

اصول مقام کا اثر:- ۱۵۔ مورچھنا سسٹم کی جگہ مقام، میل یا ٹھاٹھ کی بنیاد پر ہندوستان بھر کا سوچنے لگنا کوئی معمولی اثر نہیں ہے۔ حضرت امیر خسروؒ کے مداح ہوں یا ان کے کام پر نکتہ چینی کرنے والے حضرت امیر خسروؒ کی اس اہمیت سے واقف نہیں۔

۱۶۔ ہندوستان بھر کی بیناؤں میں بنیادی تبدیلی کا ہو جانا، سرود اور رباب جیسے پردیسی سازوں پر اصول مقام کی نظر سے ہندوستان میں راگوں کا بجنے لگنا ہندوستانی موسیقی کی تاریخ میں اتنا بڑا موڑ ہے جس کی مثال یہ واقعہ خود ہے۔

بین قدیمی ساز نہیں:- ۱۷۔ آج جس ساز کو سرستی بین کہا جاتا ہے اس کا

تعلق علم کی دیوی سرستی سے نہیں۔ بڑی بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ آج بھی کچھ لوگ علم چھپانا کارِ ثواب سمجھتے ہیں اور حقیقت کا اظہار انہیں پسند نہیں۔

(قابل محقق نے اس جملہ میں اس بہت بڑی غلط فہمی کو دور کر دیا ہے جو بین ساز کے متعلق کی جاتی ہے اور جس کو عقل سلیم بھی قبول نہیں کرتی کہ جبکہ ہزاروں سال دنیا میں پتھر کا زمانہ رہا اس زمانے کی ایجاد کسی لوہے پیتل کے تاروں کے ساز کو ماننا تاریخی حقیقت پر پردہ ڈالنا نہیں تو اور کیا ہے)

آگے چل کر اچاریہ برہسپتی صاحب نے حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کے وہ اسباب بیان کئے ہیں جس کی وجہ سے وہ ہندوستان کے کونے کونے میں پہنچی۔

سلطان بہادر ملک:۔ ۱۸۔ ابراہیم شرقی کے زمانے تک پہنچتے پہنچتے ہندی مسلمانوں میں ہندوستانی موسیقی کے اس اصول کو جاننے کی پیاس بیتابی کے ساتھ جاگ گئی تھی۔ جس کے امیر خسروؒ متلاشی تھے۔

۱۹۔ ابراہیم شرقی کے زمانے میں کڑا کے گورنر ملک سلطان کے لڑکے بہادر ملک نے موسیقی کی کتابوں کی ایک بہت بڑی لائبریری بنائی اور ہندوستان بھر کے بڑے بڑے عالموں کو دعوت دے کر ان کی خدمت میں وہ لائبریری پیش کی تاکہ اس سے فائدہ اٹھا کر موسیقی پر سنسکرت زبان میں ایک ایسی کتاب لکھی جا سکے جس میں ہر پہلو واضح ہو۔ لہٰذا "سنگیت شرومنی" کی تصنیف ہوئی۔

برہسپتی صاحب کے اس بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ لائبریری کی کتب موسیقیہ سنسکرت زبان کے علاوہ اور زبانوں کی تھیں ممکن ہے کہ دورِ عباسیہ کی کتب موسیقیہ ہوں۔

برہسپتی صاحب آگے چل کر بہادر ملک اور جلال الدین اکبر بادشاہ کے متعلق لکھتے ہیں۔

بہادر ملک اور اکبر:۔ ۲۰۔ موسیقی کے سلسلہ میں اکبر کا نام خوب خوب لیا جاتا ہے مگر تحقیق کے اعتبار سے بہادر ملک کا کام بہت بڑا ہے۔ وہ بیچارہ گو شہنشاہ نہ تھا نہ اس کے پاس تل کو تاڑ بنا دینے والے اخبار نویس تھے۔ لہٰذا سنگیت شرومنی کی حفاظت کا انتظام بھی نہ ہو سکا اور اس کے

ناقص نسخے ملتے ہیں۔

آگے چل کر برہسپتی صاحب نے حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کے اس اثر کو بیان کیا ہے جو اکبر کے زمانہ تک بڑھ چکا تھا۔

حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کا اثر:- ۲۱۔ حضرت امیر خسروؒ کا کوئی اثر بظاہری اکبری دربار پر دکھائی نہیں دیتا۔ لیکن اس کے دربار میں ایرانی فنکار بھی تھے اور تان سینؒ جیسے لوگوں کو شاید اس نئے اصول مقام کی جان کاری تھی۔ مختلف راگوں کو ملا کر نیا مرکب راگ بنانے کی جو راہ امیر خسروؒ کھول چکے تھے۔ اس پر تان سین خوب چلے تھے۔

۲۲۔ تان سین سے منسوب کی جانے والی ایک کتاب میں حالانکہ اس میں مقام یا حضرت امیر خسروؒ کا ذکر نہیں۔ تاہم اس میں ایک باب مرکب راگوں پر ہے۔

۲۳۔ فقیر اللہ نے اپنے زمانے کے جن پچاس سے زیادہ فنکاروں کا ذکر کیا ہے ان میں صرف دو کو امیر خسروؒ کے علم کا جاننے والا کہا ہے۔ لیکن راگوں کی مرکب شکلوں میں امیر خسروؒ کا اثر تھا جسے لوگ ان سے منسوب کرنا بھول گئے۔

ودھیارنے:- ۲۴۔ جیسا بیان کیا جا چکا ہے کہ ودھیارنے کی کتاب سنگیت سار ملتی نہیں شاید اس میں کچھ حوالہ اس قسم کا ہو جس میں حضرت امیر خسروؒ کے اثر کو کھل کر تسلیم کیا گیا ہو۔

۲۵۔ دکن کے لوگ اصول میل کو ودھیارنے کی نئی ایجاد مانتے ہیں۔ اس عقیدے کی بنا اصلیت میں ناواقفیت کے علاوہ کچھ نہیں۔ حسینی کو اوشانی اور حجاز کو ہیجی کہہ کر اصلیت تو نہیں چھپائی جا سکتی بارہ آوازوں (سروں) کو موسیقی کی بنیاد ماننے کا طریقہ ہندوستان کے لئے قطعی نیا ہے (یعنی حضرت امیر خسروؒ سے پہلے نہیں تھا۔

۲۶۔ لوچن نے اصول مقام کو سنتھان سسٹم کہا۔ لیکن اس کو شاید علم ہی نہیں تھا۔ کہ یہ سسٹم کس کی دین ہے۔

۲۷۔ قابل افسوس بات یہ ہے کہ موسیقی پر حضرت امیر خسروؒ کی کوئی تصنیف دستیاب نہیں۔

ہند کا ایران و عرب سے تعلق:- کے متعلق برہسپتی صاحب لکھتے ہیں۔

۲۸۔ ایران اور ہندوستان تو ایک سکہ کے پہلو ہی ہیں۔ عرب اور ہند کے تعلقات۔ عرب اور یونان کے تعلقات۔ یونان اور ہند کے تعلقات بھی نئے نہیں ہیں

۲۹۔ ایران پر ہندوستان کا اثر تو قدیم ہے۔ عربوں کا اثر بھی کم نہیں ہے حالانکہ بعد کا ہے۔

۳۰۔ اصول مقام ایران کے لئے بھی بیرونی ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ہندوستان کو وہ ایران کی دین ہے۔

(اس جملہ میں برہسپتی صاحب نے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اگر اصول مقام سسٹم ہندوستان میں ایران سے آیا ہے۔ مگر ایران میں یہ عرب سے آیا ہے)

حضرت امیر خسروؒ کی تالیں:۔ حضرت امیر خسروؒ کی تالوں کے متعلق برہسپتی صاحب لکھتے ہیں۔

۳۱۔ کرم امام کا کہنا ہے (مصنف معدن موسیقی) کہ فارسی بحروں کی بنیاد پر حضرت امیر خسروؒ نے سترہ تال ایجاد کئے، جن کے نام ذیل میں ہیں۔

پشتو۔ جوبجر۔ قوالی۔ طلہ تتالہ۔ سول فاختہ۔ (اصول فاختہ) جت سواری۔ آڑا چوتالہ۔ جھومرا۔ خمسہ۔ زنانی سواری (زمانی سواری) داستان فردوست۔ قید۔ پہلواں۔ چپک۔ اور اک تالہ۔

۳۲۔ سولھویں صدی عیسوی کے شروعات میں ہی غزل اور قول جیسی چیزیں وجے نگر میں پائی جاتی تھیں۔ وجے نگر کے مہاراج کشن دیورائے کے درباری عالم لچھمی نارائن نے اپنی کتاب "سنگیت سریادے" میں غزل اور قول کا ذکر کیا ہے۔

۳۳۔ یہ وہ زمانہ ہے جبکہ گوالیر کے راجہ مان سنگھ تومر کے دربار میں بیجو جیسے فنکار برج بھاشا میں دھرپد کے لئے بنیاد رکھ رہے تھے۔

(اس جملہ میں برہسپتی صاحب نے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ دھرپد پرانا نہیں ہے۔ اس کی بنیاد مان سنگھ تومر کے عہد میں رکھی گئی ہے)

موسیقی کے فنکار:۔ موسیقی کے فنکاروں کے متعلق برہسپتی صاحب لکھتے ہیں۔

۳۴۔ گانے بجانے کا پیشہ کرنے والوں میں تعلیم کی کمی نے بڑا

نقصان کیا ہے اور اس سے حضرت امیر خسروؒ کے کام کو کافی دھکا پہنچا ہے (اس چھوٹے سے جملے میں برہسپتی صاحب نے ایک بڑی حقیقت کا انکشاف کیا ہے)

۳۴۔ حضرت امیر خسروؒ نے کیا کیا؟ یہ جاننے والے نہیں ملتے (یہ بھی برہسپتی صاحب نے حقیقت کا اظہار کیا ہے۔ جو بہت قابلِ افسوس بات ہے)

نئے نئے راگ، نئے ساز اور نئے تال اوروں نے بھی بنائے ہیں لیکن انہیں حضرت امیر خسروؒ کا مرتبہ نصیب نہیں ہوا۔

۳۵۔ حضرت امیر خسروؒ کی مادری زبان برج بھاشا تھی۔ ان کی کھڑی بولی خود ایک نمونہ ہے۔ شاید وہ تھوڑی بہت سنسکرت بھی جانتے تھے۔ عربی۔ فارسی اور ترکی پر ان کا پورا عبور تھا۔ نہایت بیدار مغز تھے۔

۳۶۔ حضرت امیر خسروؒ نے خیال۔ سوہلہ جیسی چیزوں میں خالص ہندی زبان برتی ہے اور وہ زبان ان کے الفاظ میں ہندی زبان ہے۔ جو بھی خیال ملتے ہیں ان میں صوفیانہ رنگ ہے درباری بُو کا ان سے کوئی واسطہ نہیں۔

اندر پرستھ پدھتی کی حقیقت:۔ اچاریہ برہسپتی صاحب۔ اندر پرستھ پدھتی کے متعلق لکھتے ہیں۔

۳۷۔ راگ اپنے بندشوں کی قسمیں اپنی۔ تال اپنے۔ زبان اپنی۔ ان سب نے مل کر ایک خسروؒ اسکول بنایا جس کے کام کو مسلمانوں نے "علم خسروؒ" اور آگے چل ہندوؤں نے اندر پرستھ مت کہا۔ (برہسپتی صاحب نے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ علم خسروؒ اور اندر پرستھ مت وہی ہے جس کو حضرت امیر خسروؒ نے جاری کیا ہے اس لئے آج جو خاندان دہلی گھرانے کے نام سے مشہور ہے اور جس خاندان میں وہ چیزیں اور وہ گائیکی وغیرہ سینے لیسنے اور نسل در نسل چلی آرہی ہیں۔ اس خاندان کی قدامت اور صداقت پر کسی طرح کا شک و شبہ نہیں کیا جا سکتا)

قوال بچہ خاندان کی حقیقت:۔ برہسپتی صاحب قوال بچوں کے خاندان کے متعلق لکھتے ہیں۔

۳۸۔ اسی طریقے پر (یعنی علم خسروؒ یا اندر پرستھ مت کے مطابق گانے بجانے

والے قوال کہلائے۔ قوالوں کو صوفی بزرگوں کی دعا تھی اور بیشتر قوال صوفی بزرگوں کے مرید تھے۔

تبصرہ اور مضمون کا خلاصہ:- آخر میں خود اچاریہ برہسپتی صاحب نے اپنے مضمون کا لب لباب یا خلاصہ ان مندرجہ ذیل جملوں میں بیان کیا ہے۔

۱۔ شیخ برہان الدین اپنے چار سو ساتھیوں کے ساتھ دکن میں جا کر بس گئے تھے ان کے ساتھ اصول مقام دکن پہنچا۔

۲۔ امیر خسرو کی وفات سے صرف پچیس برس بعد وجے نگر کے ہندو راجہ کے دربار میں میل سسٹم کے نام سے مقبول ہوا۔

۳۔ وجے نگر کے وزیر اعظم ودھیار نے دکن میں اس اصول مقام کو ماننے والے پہلے شخص ہوئے۔

۴۔ شیر شاہ اور اکبر کے زمانہ میں وجے نگر کے راماتیہ۔

۵۔ اکبر اور جہاں گیر کے زمانہ میں تنجور کے گوبند دکھشت۔

۶۔ جہانگیر کے زمانہ میں گوبند دکھشت کے بیٹے وینکٹ مکھی۔

۷۔ عالمگیر کے زمانہ میں شاہجہاں کے درباری پنڈت وید۔

۸۔ اور عالمگیر کی وفات کے بعد شاہ جی کے چھوٹے بھائی تکوجی نے میل سسٹم کو ہی بنیاد مان کر دکن میں اپنی کتابیں لکھیں۔

۹۔ بابر کے حملے سے قبل وجے نگر کے راجہ کرشن دیو رائے کے درباری پنڈت لکشمی نارائن نے قول اور غزل کا ذکر کیا ہی تھا۔

۱۰۔ اکبر کے زمانہ میں پنڈریک وٹھل نے دکن سے آکر شمال کے راگوں کا کلاسیفیکیشن اپنے طور پر کیا۔ پنڈریک وٹھل خاندیش حکیم برہان خاں کے پاس تھے ۱۵۹۲ء میں خاندیش پر اکبر کا قبضہ ہوا۔ اور پنڈریک وٹھل کو راجہ مان سنگھ اور ان کے چھوٹے بھائی مادھو سنگھ نے نوازا۔ راگ منجری (کرنتھ) میں پنڈریک وٹھل نے اکبر مان سنگھ اور مادھو سنگھ کی تعریف کی ہے۔

۱۱۔ اکبر کے ہی زمانہ میں نوانگر (گجرات) کے ہری کنٹھ نے میل سسٹم کو اپنا کر

درس کودی (کتاب) لکھی۔

۱۲۔ اس کے بعد بہار کے لوچن نے میل سسٹم کو سنستھان سسٹم کہہ کر راگ ترنگنی (گرنتھ) لکھا۔ جس کا ناقص نسخہ ملتا ہے۔

۱۳۔ شری کنٹھ نے جن میلوں کا بیان کیا ہے ان میں بارہ پردے ہیں سا اور پا اچل (قائم) ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ شری کنٹھ نے اپنی بات کے لئے کسی بھی کتاب کا حوالہ نہ دے کر اپنے استاد کے قول کا حوالہ دیا ہے۔ کیونکہ مورچھنا سسٹم کی کسی کتاب میں انہیں تائید نہ ملی تھی۔

۱۴۔ تان سین کی کتاب میں مقام سسٹم کا ذکر نہیں لیکن ایک باب مرکب راگوں پر ہے (مرکب راگوں کا اصول بھی ہندوستان میں حضرت امیر خسروؒ نے جاری کیا ہے۔)

۱۵۔ ابوالفضل نے اکبر کے جن درباری فنکاروں کا ذکر کیا ہے ان میں بیشتر کلاونت ہیں۔ قوال نہیں۔ رسالہ سنگیت فروری ۱۹۶۶ء

نوٹ:۔ تاریخی حقیقت یہ ہے کہ اس دور کے تمام مسلمان فنکار ایک ہی میراثی خاندان سے وابستہ ہیں بادشاہوں اور راجاؤں کے دربار میں ان کو کلاونت یا مطرب کہا گیا۔ صوفیائے کرام کی بارگاہ میں انہیں قوال کہا گیا اور سکھوں میں ان کو ربابی کہا جاتا ہے۔ دوسرے قوال صوفیائے کرام کی محفل حال و قال سے ہی وابستہ رہے۔ انہوں نے کبھی بادشاہوں کے دربار میں جا کر قول، قلبانہ یا خیال وغیرہ وہ گانے جن میں اللہ، رسولؐ اور بزرگان دین کے نام مبارک ہوں۔ ان کا احترام کو مدنظر رکھ کر کبھی گائے۔ کیونکہ انہوں نے اس صورت کو ان گانوں کی توہین سمجھی کہ بادشاہ اونچی جگہ پر تخت پر بیٹھا ہو اور نیچے بیٹھ کر ایسے مقدس نام لئے جائیں بلکہ خود بادشاہوں نے بھی اس بات کو کبھی پسند نہیں کیا اور خود اس کا احترام کیا۔ اس وجہ سے کسی بادشاہ کے درباری گویوں میں کسی قوال کا نام نہیں ہے)

فن موسیقی کی تعلیم ۹۔ امیر خسرو نے موسیقی کی تعلیم اپنے نانا عماد الملک

اور معنوی غیاث الملک سے حاصل کی۔

(آثار خسروی)

امیر خسروؒ نایک ہیں: میاں تان سین نے حضرت امیر خسروؒ کی بہت تعریف کی ہے ایک پورا دھرپد حضرت امیر خسروؒ کی تعریف میں کہا ہے اور اس دھرپد کے آبھوگ میں حضرت امیر خسروؒ کو نایک مانا ہے، دھرپد کا آبھوگ یہ ہے۔

"تان سین سکھو نایک خسروؒ۔ کرت استتی گن گایو رے۔"

طرز جدید کے بانی مبانی امیر خسروؒ ہیں: پروفیسر بی۔ ایچ۔ راما رائے (ہندوستانی میوزک) میں لکھتے ہیں۔

سارنگ دیو (مصنف رتناکر) کے فوراً بعد تیرھویں صدی عیسوی کے اختتام پر مسلمانوں نے دکن کو فتح کر کے جب دیوگری کے یدوا خاندان کے تخت سے اترنے کے بعد عجم موسیقی کا رنگ اور اسلوب ہندوستانی سنگیت پر چھانے لگا جس سے شمالی ہند اور جنوبی ہند کی موسیقی میں جو پہلے خلیج حائل تھی وہ اور بھی زیادہ ہو گئی۔

محققین کا خیال ہے کہ شمالی ہند کی موسیقی کے طرز جدید کے بانی مبانی امیر خسروؒ تھے جنہوں نے اپنی معجز ذہانت اور حسن کمال سے ہندوستانی موسیقی میں نئے نئے متنوع اسلوب پیدا کئے اور یہ کہنا صداقت سے خالی نہ ہوگا کہ انہوں نے اس فن کو جلا دیا اور اس میں مزید امکانات پیدا کر دیئے۔

حضرت امیر خسروؒ اور انکی موسیقی

امیر خسروؒ کی موسیقی تاریکی میں: جس شخص کو موسیقی اور شاعری سے ذرا سا بھی لگاؤ ہے وہ حضرت امیر خسروؒ کے نام سے ضرور واقف ہے، کیونکہ ان کی خداداد ذہانت علمی فنی قابلیت کا شہرہ تمام عالم میں ہے۔ ہر دور کے مورخوں، سیاحوں، تذکرہ نویسوں اور محققین نے انکی شاعری

پر بہت کچھ لکھا ہے اور ان کی دل کھول کر تعریف و توصیف کی ہے اور انکو خراج عقیدت پیش کیا ہے۔

مگر قابل افسوس بات یہ ہے کہ کسی نے آج تک ان کی موسیقی پر اور انہوں نے موسیقی میں جو اپنی خداداد ذہانت و قابلیت کی بدولت اختراعات اور ایجادات کی ہیں اور موسیقی کو جس حسن و خوبی سے سنوار کر آراستہ و پیراستہ کیا ہے اور جن علمی اصول و قواعد، علمی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے مرصع کر کے دنیا کو دیا ہے اس پر آج تک کسی نے کوئی توجہ نہیں کی اور اس اہم خوبی پر روشنی ڈالنے کی کوشش نہیں کی۔

اس سے زیادہ قابل افسوس بات یہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی کا کوئی بھی گزشتہ کار ایسا نہیں جس نے حضرت امیر خسروؒ کو خراج عقیدت پیش نہ کیا ہو اور انکو موسیقی میں اونچا مقام نہ دیا ہو، مگر وہ بھی اس حد سے آگے نہیں بڑھے اور وہ بھی حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی پر کوئی روشنی نہ ڈال سکے اور ان کی اختراعات کو نوٹیشن کے ذریعہ محفوظ کرنے کی کوشش نہ کر سکے۔

ملکہ حد تو یہ ہے کہ ہمارے ماہرین اور فنکار جن کا یہ دعویٰ ہے کہ ہماری روح ہندوستانی موسیقی۔ اس کے اصول و قواعد، علمی رموز و نکات۔ فنی اصطلاحات راگ راگنیاں اور ان کی خصوصیات۔ گانوں کے اقسام۔ ان کی ترتیب و تنظیم مروجہ تالیں۔ ان کے طریقے۔ اور سازوں کی بناوٹ وغیرہ کے ڈھنگ وغیرہ، حضرت امیر خسروؒ کی ہی خداداد ذہانت و قابلیت کی اور ان کی کوشش و سعی و جہد کی مرہون منت ہے اور ہم ان کے ہی پیرو کار ہیں، مگر یہ حضرات اس پر تو نازاں ہیں کہ ان کے خاندان کا تعلیمی سلسلہ حضرت امیر خسروؒ سے ملتا ہے اور نسل در نسل سینے بسینے کچھ چیزیں بھی ورثہ کے طور پر ان تک پہنچی ہیں، مگر وہ حضرات بھی اپنے قول صداقت میں اب تک کوئی عقلی دلیل یا تحریری دلیل پیش نہ کر سکے اور نہ ہی سینے بسینے آنے والی چیزوں کو قلمی جامہ پہنا کر محفوظ کر سکے تاکہ عوام اس سے واقف ہو کر اس سے فیضیاب ہوتے۔ آنے والی نسلوں کو فائدہ پہنچتا اور محققین و مصنفین ان سے کچھ اندازہ لگا کر صحیح راستہ اختیار کر سکتے۔

ماہرین فن کی اسی بے پروائی اور غفلت کی بدولت حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی اس کی اصطلاحات۔ اختراعات اور ایجادات کا مایہ ناز سرمایہ بیش بہا خزانہ سات سو برس کے اس عرصہ میں اس غفلت کی گرد میں رلتے رلتے اور بے نا قدری کے غبار میں دبتے دبتے ایسا معدوم ہو گیا ہے کہ آج اس کا عدم وجود برابر ہے۔

چند وجوہات: حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کو قلمی جامہ نہ پہنانے کی یہ چند وجوہات بھی ہو سکتی ہیں۔

۱۔ مورخین۔ محققین اور مصنفین کا اس فن سے ناواقف ہونا یا اس فن سے ذوق نہ رکھنا۔

۲۔ عدم جواز کے اختلافی مسائل میں الجھنے سے بچنے کے لئے قصداً اسکو نظر انداز کرنا اور اس طرف توجہ نہ کرنا۔

۳۔ ماہرین فن کا اپنے بخل کی وجہ سے اپنے سینے لسینے آنے والے سرمائے کو عوام تک نہ پہنچانا۔ اور اس کو قلمی جامہ پہنانے سے گریز کرنا۔

۴۔ یا ماہرین فن کو کم علمی کے باعث اس سرمائے کا صفحۂ قرطاس پر نہ آنا اور عوام تک نہ پہنچنا وغیرہ وغیرہ۔

الغرض کوئی وجہ بھی ہو انصاف پسند اور فن موسیقی سے محبت اور ہمدردی رکھنے والا انسان یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اس غفلت کی بدولت حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کو وہ نقصان عظیم پہنچا ہے، جس کی تلافی مشکل و دشوار ہی نہیں غیر ممکن نظر آتی ہے۔

غفلت کے چند اسباب: الغرض جب سات سو سال کے اس طویل عرصہ میں حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کی اختراعات و ایجادات کا سرمایہ غفلت کا شکار ہو کر ضائع ہو چکا ہے تو اس موجودہ دور کا محقق، مصنف۔ اور مورخ اس پر کیا لکھے اور کیا کہے اور اپنے قول کے ثبوت میں کیا دلائل پیش کرے اور کن کتابوں کا حوالہ دے، یہی وجہ ہے جو کسی اہل علم نے اس پر قلم اٹھانے کی جرأت اور ہمت نہیں کی۔

۲۔ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ فن موسیقی دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے ایک علم اور دوسرا عمل، علمی اصول و قواعد علمی اصطلاحات تو قلمی جامہ پہن بھی سکتے ہیں اور تحریر سے بیان کئے جا سکتے ہیں، مگر عملی رموز و نکات اور ان کی فنی خصوصیات کو قلم تحریری جامہ پہنانے سے قاصر ہے۔

۳۔ کیونکہ عملی حصہ کا تعلق آواز کے زیر و بم۔ نشیب و فراز اور اتار چڑھاؤ سے ہے اور آواز سنی تو جا سکتی ہے مگر دیکھی نہیں جا سکتی۔ اسی وجہ سے نہ لکھی جا سکتی ہے اور نہ پڑھ کر سمجھی جا سکتی ہے۔ اگرچہ ماہرین فن نے اس کو حوادث عالم کے ہاتھوں سے بچانے کے لئے اور اس فن کی بقا و ترقی کے لئے کچھ ایسی علامات اور تحریریں بنانے کے لئے کچھ ایسے نکات بھی مقرر کر دیئے ہیں جس کے ذریعہ سے موسیقی کے عملی رموز و نکات کو بھی تحریری جامہ پہنا دیا گیا ہے لہ، مگر حقیقت یہی ہے کہ جس طرح کسی خوشنما پھول کا نام لکھ دینے اور پڑھ لینے سے اس کی خوشبو سے دماغ معطر نہیں ہو سکتا۔ یا کسی خوشنما خوش ذائقہ چیز کا نام لکھنے یا پڑھنے یا اس کی تصویر دیکھنے سے زبان لطف اندوز نہیں ہو سکتی اسی طرح سروں کا نام لکھنے یا پڑھ لینے سے کان آشنا نہیں ہو سکتے۔ کیونکہ جس طرح پھول کی خوشبو اور خوش ذائقہ چیز کا ذائقہ تحریر میں نہیں آ سکتا اسی طرح سروں کے مقام اور آواز کے زیر و بم۔ چڑھاؤ اتراؤ۔ نشیب و فراز اور اس کی ادائیگی کے عملی رموز و نکات کی خصوصیات بھی تحریری جامہ نہیں پہن سکتے اور تحریر کے ذریعہ حاصل نہیں کئے جا سکتے۔

موسیقی کی فضیلت:

اسی وجہ سے اس فن کو علم سینہ۔ علم روحانی گندھرو وِدیا۔ غذائے روح۔ چوسنٹھ کلا کا پردھان اور علوم و فنون کا سرتاج کہتے ہیں اور اسی فضیلت کی بدولت اس فن کے ماہرین کو گندھرو۔ نائیک۔ گنی۔ مغنی۔ کلاکار۔ کلاونت۔ مطرب۔ قوال۔ فنکار آرٹسٹ اور استاد جیسے مایہ ناز خطابوں سے سرفراز کیا جاتا ہے۔

ہمارا مطلب یہ ہے کہ یہ ایسا مشکل و دشوار فن ہے کہ جب تک اسے کسی چھے استاد اور کلاکار سے برسوں محنت و ریاض کر کے حاصل نہ کیا جائے اس وقت

تک اس کو عملی صورت سے کرنا تو درکنار اس کے علمی اصول و قواعد کی خوبیاں علمی رموز و نکات کی باریکیاں اور فنی خصوصیات کی پیچیدگیوں کو سمجھنے کی اعلیٰ سے اعلیٰ دماغ میں بھی صلاحیت پیدا نہیں ہو سکتی۔ اس لئے ہمارے مورخین مصنفین اور محققین وغیرہ اگر حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی کے متعلق کچھ نہ لکھ سکے یا اس پر کوئی روشنی نہ ڈال سکے یا ان کی اختراعات و ایجادات اور ان کے گانوں کی چیزوں کو قلمی جامہ پہنا کر محفوظ نہ کر سکے۔ تو یہ کوئی افسوس یا تعجب کرنے کی بات نہیں ہے۔

کیونکہ خود حضرت امیر خسروؒ نے اپنی موسیقی کے اصول و قواعد علمی رموز و نکات اور اپنی چیزوں کی یادداشت اپنے دور کے لوگوں کو بتا کر ان کے سینوں میں تو محفوظ کر دی تھی جو آج تک جو سینے بسینے چلی آ رہی ہے، مگر خود بھی جب کہ حضرت امیر خسروؒ کی بھی اپنی موسیقی پر کوئی ایسی کتاب دستیاب نہیں ہوتی جس میں خود انہوں نے اپنی چیزوں کو نوٹیشن کے ذریعہ قلمی جامہ پہنا کر محفوظ کر دیا ہو۔ کیونکہ اس دور میں نوٹیشن (گانا لکھنے کا طریقہ) عام نہیں ہوا تھا مگر یہ بھی اللہ کا بہت بڑا فضل و کرم ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی علمی عملی سرمایہ خود ان کی کوشش و جد و جہد کے باعث ان کی حیات میں ہی لوگوں کے سینوں میں محفوظ ہو کر پورے ہندوستان میں پہنچ چکا تھا۔ اور اللہ تعالیٰ کے فضل و کرم سے آج تک محفوظ ہے۔ جس کی روشنی سے دنیائے موسیقی منور ہو رہی ہے اور تا قیامت ان کے چشمۂ فیض سے فیضیاب ہوتی رہے گی۔ (انشاءاللہ تعالیٰ۔)

مرکب اور اقسامی راگوں کا ہندوستان میں رواج

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ اقسامی راگوں اور مرکب راگوں اور ان کے اصول و قواعد کا جو طریقہ حضرت امیر خسروؒ ہندوستان میں رائج کر گئے تھے ان کے بعد ہندوستان کے ہندو مسلم ماہرین فن نے اس کو اپنایا اور متحدہ طور پر ان اصول و قواعد کو ترقی دینے کی کوشش کی۔

اور ہندوستان کے ہندو مسلم نائکوں اور کلاکاروں نے بہت سے گرنتھ و شاستر اور کتب موسیقیہ لکھیں اور بڑی حسن وخوبی کے ساتھ حضرت امیر خسروؒ کے چلائے ہوئے اصول و قواعد کے مطابق بہت سے افسانی۔ موسمی اور مرکب راگنیاں بنائی گئیں۔

اور حضرت امیر خسروؒ کے بعد ہر دور کے ہندو مسلم ماہرین فن نے حضرت امیر خسروؒ کے بتلائے ہوئے اصول و قواعد کے مطابق اپنے اپنے دور میں اپنی طبع آزمائی کی۔ اور اسی اصول کے مطابق نئی نئی راگ راگنیوں کی شکلیں وجود میں آئیں۔

اس حقیقت کا اظہار ان افسانی راگوں۔ موسمی راگوں اور مرکب راگوں کو دیکھنے سے ہوتا ہے۔ جن کو ہندوستان کے ہندو مسلم نائکوں۔ ہندو مسلم کلاکاروں نے اپنے اپنے دور میں بنا کر رواج دیا۔ اور گرنتھوں اور شاستروں اور کتب موسیقیہ کے مصنفوں نے اپنے اپنے زمانوں میں ان کی اشاعت کرکے ہندوستان کے کونہ کونہ میں ان کو پھیلا دیا۔

جن موسمی، افسانی اور مرکب راگوں میں حضرت امیر خسروؒ کے بعد اضافہ ہوا ہے ان میں سے چند کے نام حسب ذیل ہیں۔

مرکب افسانی راگ	مرکب افسانی راگ	مرکب افسانی راگ	مرکب افسانی راگ
کانڑے کے اقسام	سندورا کانڑا	چو دلیشری کانڑا	بہادری توڑی
نائیکی کانڑا	منگلیکا کانڑا	آبھوگی کانڑا	درباری توڑی
بزم کانڑا	سندری کانڑا	درباری کانڑا	ملاس خانی توڑی
جوگیا کانڑا	حسینی کانڑا		دیسی توڑی
رکیل کانڑا	بہادری کانڑا	توڑی کے اقسام	لچھمی توڑی
کنیری کانڑا	سوہا کانڑا	شدھ توڑی	کھٹ توڑی
ناگیری کانڑا	کھاچی کانڑا	اساوری توڑی	لاچاری توڑی
کرناٹی کانڑا	باگیسری کانڑا	گوجری توڑی	سگھرکی توڑی
پنچم کانڑا	راگیشری کانڑا	گندھاری توڑی	سوہا توڑی
سومبری کانڑا	بیجے ونتی کانڑا	حسینی توڑی	میاں کی توڑی

مرکب اقسامی راگ	مرکب اقسامی راگ	مرکب اقسامی راگ	مرکب اقسامی راگ
ملتانی توڑی	بلاول کے اقسام	محبوب بلاول	میاں کی ملار
راج توڑی	اودو بلاول		سورداسی ملار
جونپوری توڑی	کھاوُر بلاول	للت کے اقسام	رام داسی ملار
دھناسری توڑی	کاموری بلاول	شدھ للت	ججے ملار
تعیلی توڑی	کھاگ بلاول	بہار راگ للت	بیجو کی ملار
مارو توڑی	شنشا بلاول	سدا بہار للت	ملہرسین ملار
الجنی توڑی	میاں کی بلاول	پنچم للت	جیج ملار
شدھ اساوڑی توڑی	بنگال بلاول	ابھیری للت	چرجو کی ملار
بھوپالی توڑی	جینت بلاول		میراں بائی ملار
شاہ پسند توڑی	بیکھ بلاول	ملار کے اقسام	وغیرہ وغیرہ

طوالت کے خوف سے یہاں ہم نے بہت مختصر مرکب اقسامی راگوں کے نام دیئے ہیں کیونکہ ان مرکب اقسامی راگوں کی تعداد بہت ہے جو خاندانی فنکاروں کے خاندانوں میں رائج ہیں کیونکہ اسی طرح کلیانوں کے اقسام، سارنگوں کے اقسام گوریوں کے اقسام، بھیروں کے اقسام وغیرہ ہیں جن کو طوالت کے خوف سے ہم نے چھوڑ دیا ہے۔

الغرض ہندوستان کے ہندو مسلم ماہرین فن اور شائقین فن نے متحدہ کوشش۔ مشترکہ جد وجہد کی بدولت حضرت امیر خسروؒ کے اصول و قواعد کو اپنا کر ترقی دی اور یہ حقیقت ہے کہ ہندو مسلم اتحاد، باہمی خلوص و محبت اور ان کی بے لوث خدمت فن کی بدولت ہی مروجہ ہندوستانی موسیقی نے یہ موجودہ عروج کمال حاصل کیا ہے۔ جس کی مثال کہیں اور نہیں مل سکتی۔

ایک تاریخی حقیقت: اس حقیقت سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔ کہ حضرت امیر خسروؒ ہندوستان میں پیدا ہوئے ہندوستان میں رہے۔ اور ہندوستان میں ہی انہوں نے وفات پائی۔ اور

موسیقی میں اپنی خداداد ذہانت اور قابلیت سے جو جو آپ نے ایجادات اور اختراعات کی ہیں وہ بھی سب ہندوستان میں ہی کیں اور وہ تمام سرمایہ بھی اہل ہند کو ہی دیا۔

اور حضرت امیر خسروؒ کے بعد ہندوستان کے ہی ہندو مسلم فنکاروں اور ہندو مسلم خواص و عوام نے اپنے باہمی اتحاد و اتفاق اور خلوص و محبت سے اس علمی عملی سرمایہ کو اپنایا اور عزت و وقعت کی نظر سے دیکھا۔ اور پرخلوص جذبات کے ساتھ متحد ہو کر اس کی بقا و ترقی کی کوششیں کیں۔

یہ بھی تاریخی حقیقت ہے کہ شاہانِ ہند

شاہانِ ہند اور راجگانِ ہند:

اور راجگانِ ہند نے اپنے اپنے دورِ حکومت میں اس فن کی سرپرستی اور اس فن کے فنکاروں کی عزت افزائی کی اور یہ ان کی فن نوازی اور قدردانی کا ہی طفیل ہے کہ آج فن موسیقی حوادث عالم کے ہاتھوں سے محفوظ رہا اور اس فن نے وہ اونچا علمی عملی اور فنی معیار فضیلت حاصل کیا۔ جہاں طائرِ خیال بھی پرواز نہ کر سکتا تھا۔

کیونکہ یہ بھی تاریخی حقیقت ہے کہ انہیں شاہانِ ہند کی اس فن سے دلی محبت اور ان کے ذوقِ طبیعت کی بدولت ہی تو ماہرینِ فن نے فکرِ معاش سے بے فکر ہو کر ہی تو اس دلہن کے گیسو سنوارنے اور اس کی نوک پلک کو درست کرنے کی کوشش کی۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے مبالغہ نہیں کہ

۱۔ اسی شاہانہ دور میں یہ علم علمی اصول و قواعد سے آراستہ ہوا۔

۲۔ اسی دور میں یہ فن اعلیٰ اعلیٰ عملی رموز و نکات کے زیوروں سے سجایا گیا۔

۳۔ اسی دور میں اس کو نت نئی فنی خصوصیات سے مرصع کیا گیا۔

۴۔ اسی دور میں یہ مروجہ تمام کلاسیکل گانے وجود میں آئے۔

۵۔ اسی دور میں گانوں کے مختلف اقسام اور ان کو گانے کے مختلف طریقے رائج ہوئے۔

۶۔ اسی دور میں ہمارے تمام مایہ ناز مروجہ سازوں کا ہندوستان میں ظہور ہوا۔
۷۔ اسی دور میں ان مختلف سازوں کے ڈھنگ اور مختلف باج کے طریقے رائج ہوئے۔
۸۔ اسی دور میں یہ تمام مروجہ تال۔ تالوں کے ساز۔ تالوں کے ٹھیکے وغیرہ ترتیب ہوئے۔
۹۔ اسی دور میں یہ تمام مروجہ گائیکیاں۔ مروجہ بانیاں وجود میں آئیں۔
۱۰۔ اسی دور میں مشہور گرنتھ۔ شاستر اور کتب موسیقی لکھی گئیں۔
۱۱۔ اسی دور میں ہندوستان کے وہ تمام مشہور و معروف چوٹی کے فنکار اور مایہ ناز کلاکار اور بہترین موسیقار پیدا ہوئے۔ جنہوں نے اپنی محنت و ریاضت کی بدولت موسیقی ہند کو علمی اصول و قواعد۔ عملی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے اس طرح آراستہ پیراستہ کیا اور ایسی عجیب و نت نئی خوبیوں سے مرصع کیا کہ اقوام عالم کی موسیقی اس چاند کے آگے ماند ہو گئی۔

کیونکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ جس طرح ہماری اردو زبان کے حروف اور رسم الخط تو عربی فارسی کا مرہونِ منت ہے۔ مگر یہ زبان ہندوستان میں پیدا ہوئی ہندوستان میں ہی اس نے پرورش پائی اور ہندوستان میں بولی جاتی ہے اسی طرح اگرچہ ہماری مروجہ ہندوستانی موسیقی عربی عجمی موسیقی کے اصول و قواعد کی مرہونِ منت ہے۔ مگر اس کا تمام علمی عملی موجودہ نقشہ اور اس کا فنی بناؤ سنوار ہندوستان میں ہی ہوا ہے اور ہندوستان میں ہی اپنے جملہ خوبیوں سے مرصع ہو کر پرورش پائی ہے اور پروان چڑھی ہے اور ہندوستان میں ہی یہ آج تک اسی عملی علمی فنی شان و شوکت کے ساتھ زندہ ہے۔

مگر یہ بھی تاریخی حقیقت ہے کہ مروجہ موسیقی کا موجودہ تمام عروج کمال تمام علمی۔ عملی۔ فنی۔ اقتدار وغیرہ ہندو مسلم اتحاد و اتفاق۔ ان کی متحدہ جدوجہد اور ان کی مشترکہ کوششوں کا مرہونِ منت ہے۔

اسی وجہ سے ہماری مروجہ موسیقی اس وقت ایسی مشترکہ اور وقف الاولاد جائداد کی صورت میں ہے جس کو برتنے اور استعمال میں لا کر فائدہ حاصل کرنے کا

حق تو ساری اولاد کو حاصل ہوتا ہے۔ مگر اس کو بیچنے یا اس پر ناجائز قبضہ کرنے کا حق کسی کو حاصل نہیں ہوتا۔

اسی طرح ہماری مروجہ ہندوستانی موسیقی ہے کہ اس کو اپنانے۔ اس کو حاصل کرنے۔ اس سے فائدہ اٹھانے۔ اس کو اپنے بزرگوں کی یادگار۔ اپنے بزرگوں کا مایہ ناز سرمایہ۔ ان کا عطا کیا ہوا بیش بہا خزانہ۔ ان کی علمی فنی قابلیت اور اعلیٰ دماغی کا بہترین ثبوت سمجھ کر مبتا کبھی اہل ہند ہندو مسلمان فخر و ناز کریں بجا اور درست ہے۔

مگر دونوں میں سے جو کوئی بھی کسی قسم کے تعصبات یا منافرات کی جہالت کا شکار ہو کر اس مروجہ موسیقی کو صرف اپنا کہتا ہے۔ یا صرف اپنا سمجھ کر قبضہ جمانا چاہتا ہے۔ وہ حقیقتاً اس فن کی حقیقت سے ناآشنا اور فریب نفس کا شکار ہے۔ کیونکہ حقیقت یہ ہے ؎

ہماری موسیقی اے چاند وہ خوشرنگ پودا ہے
جسے گنگاجلی اور آب زمزم دے کے سینچا ہے

حضرت امیر خسروؒ کے مختصر حالات

حضرت امیر خسروؒ کی پیدائش ۱۲۵۵ء میں ایٹا ضلع کے پٹیالی گاؤں میں ہوئی تھی آپ کے والد امیر سیف الدین تلاش معاش میں بلخ ہزارا سے یہاں آکر بس گئے تھے۔ تین بھائیوں میں حضرت امیر خسروؒ سب سے چھوٹے تھے۔ حضرت امیر خسروؒ نو برس کے تھے کہ آپ کے والد کا ۸۵ برس کی عمر میں انتقال ہو گیا۔ والد کی وفات کے بعد آپ کے نانا عماد الملک نے آپ کی پرورش کی۔

۱۲۶۷ جب امیر خسروؒ ۱۲ برس کے تھے تو آپ کے لئے کسی کام کی تلاش ہونے لگی۔ اس وقت تک حضرت امیر خسروؒ کے خاندان کے لوگ سپاہی پیشہ تھے لیکن آپ نے فوج میں بھرتی ہو کر تلوار چلانے سے قلم چلانا اچھا سمجھا۔ کیونکہ شروع ہی سے آپ کا دل شاعری کرنے میں زیادہ لگتا تھا۔ آپ بچپن ہی سے بڑے ذہین اور نیک دل تھے

آپ نے اپنا سارا دھیان پڑھنے کی طرف لگا دیا۔

آپ نے اپنی ایک کتاب کے دیباچے میں لکھا ہے کہ میں بارہ برس کی عمر میں شاعری کرنے لگا تھا لیکن مجھے کوئی استاد نہیں ملا۔ میں پرانے اور نئے شاعروں کی نظمیں پڑھتا اور انہیں کے سہارے خود لکھنے کی کوشش کرتا۔ اس طرح میرا قلم من مانے راستہ پر بے لگام چلنے لگا۔

جس طرح اور شاعر انعام واکرام پانے کی کوشش کرتے تھے آپ نے ایسا نہیں کیا مگر دوسرے شاعروں کے مقابلہ میں آپ کو دربار میں بڑی جلدی کامیابی بھی ملی اور دولت وعزت بھی ملی۔ کیونکہ آپ عربی فارسی اور ترکی وغیرہ سب ہی زبانوں میں شاعری کر سکتے تھے۔

شروع شروع میں جب تک دلی کے دربار میں آپ کی رسائی نہیں ہوئی تھی اس وقت تک تو آپ کو کچھ دقتوں کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ مگر سلطان غیاث الدین بلبن کا بیٹا شہزادہ محمد آپ کی شاعری سے اتنا خوش ہوا اور آپ کو اتنا چاہنے لگا کہ آپ کو اپنے پاس سے الگ ہی نہ دیتا تھا۔ یہاں تک کہ ۱۲۸۴ء میں مغلوں نے جب پنجاب پر حملہ کیا اور شہزادہ محمد ان سے لڑنے گیا تو حضرت امیر خسروؒ کو بھی اس لڑائی میں اپنے ساتھ لے گیا۔ مگر شہزادہ محمد اس لڑائی میں مارا گیا اور مغل حضرت امیر خسروؒ کو پکڑ کر بلخ لے گئے۔

حضرت امیر خسروؒ کے باپ دادا بلخ کے ہی رہنے والے تھے۔ آپ دو برس کے بعد بلخ سے لوٹے اور ہندوستان پہنچ کر آپ نے سلطان غیاث بلبن کو اس کے بیٹے شہزادے محمد کی موت سے متعلق اپنی نظم سنائی۔ اس میں شہزادے محمد کی موت پر گہرے رنج وغم کا اظہار کیا گیا تھا۔ اس نظم کو سنکر سلطان غیاث الدین بلبن بے چین ہو گیا اور اس کی طبیعت یکایک بہت خراب ہو گئی اور تین دن کے بعد ہی سلطان غیاث الدین بلبن کا انتقال ہو گیا۔

اس کے بعد حضرت امیر خسروؒ دو برس تک اودھ کے صوبیدار کے پاس رہے اور دو برس کے بعد پھر دلی لوٹ آئے اور بادشاہ کیقباد کے درباریوں میں شامل ہو گئے۔

جب سلطان جلال الدین کے بعد سلطان علاؤالدین خلجی دلی کے تخت پر بیٹھا وہ بھی حضرت امیر خسروؒ سے بہت خوش تھا. اس نے اس بات کا پورا خیال رکھا کہ حضرت امیر خسروؒ کو پہلے کی طرح ساری سہولتیں ملتی رہیں. علاؤالدین خلجی نے حضرت امیر خسروؒ کو خسروائے شعرا کا خطاب دیا اور جلال الدین خلجی کے زمانہ میں جو تنخواہ ملتی تھی اسے جاری رکھا.

جب ۱۳۱۶ء میں قطب الدین مبارک شاہ سلطان ہوا وہ بھی شاعری کا شوقین تھا اس نے بھی حضرت امیر خسروؒ کی بڑی عزت کی. وہ حضرت امیر خسروؒ کی ایک نظم سے اتنا خوش ہوا کہ اس نے حضرت امیر خسروؒ کو ہاتھی کے وزن کے برابر سونا دیا.

خلجی خاندان کے خاتمہ کے بعد جب غیاث الدین تغلق گدی نشین ہوا تب حضرت امیر خسروؒ نے اس کے نام پر "تغلق نامہ" نامی ایک کتاب لکھی کہا جاتا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کی یہی آخری کتاب ہے. کہا جاتا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے ۹۹ کتابیں لکھی تھیں جو فارسی اور عربی میں تھیں. ان میں سے کچھ کتابوں کے اردو میں ترجمے ملتے ہیں. جن میں سے کچھ کتابوں کے نام یہ ہیں. مثنوی شیریں فرہاد. مثنوی لیلیٰ مجنوں اور خلق باری وغیرہ.

آپ کی زندگی کے دوران دلی کے تخت پر آٹھ سلطان بیٹھے. ان میں سے پانچ سلطانوں کے درباروں میں حضرت امیر خسروؒ کو عزت و شرف حاصل ہوا. اور اور ہندوستان میں سب سے پہلے ہندو مسلم کلچر, تہذیب و تمدن اور عربی فارسی ہندی زبانوں کو ملانے کا شرف بھی حضرت امیر خسروؒ کو ہی حاصل ہے.

"حضرت امیر خسروؒ" کے عنوان سے انگریزی کے ایک مضمون میں ہمارے قابل محقق پنڈت ایس. این. رتنجنکر صاحب نے لکھا ہے کہ.

جب ساتویں صدی ہجری مطابق تیرھویں صدی عیسوی میں چنگیز خاں نے عرب اور دیگر مسلم علاقوں پر قتل و غارت گری کا بازار گرم کیا تو اس وقت امیر سیف الدین محمود (حضرت امیر خسروؒ کے والد) عرب سے ترکستان اور بلخ ہوتے ہوئے ہندوستان آکر مقیم ہو گئے.

اور وہ قریشی خاندان سے تعلق رکھتے تھے جو (حضرت) محمدؐ کا خاندان ہے۔
(الانی۔ سجات کھنڈا ے سنگیت ودیا پیٹھ لکھنؤ)

قابل محقق کے اس تحقیقاتی بیان سے حضرت امیر خسروؒ کے خاندانی حالات و روایات پر بڑی کافی روشنی پڑتی ہے اور ماہرین فن کی اس سینے بسینے آنے والا روایات کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

۱۔ حضرت امیر خسروؒ کا سلسلۂ نسب عربی قریشی خاندان سے وابستہ ہے جو عرب کا سب سے معزز اور قابلِ احترام خاندان ہے جس میں سرکار دوجہاں حضرت محمد رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم پیدا ہوئے۔

۲۔ حضرت امیر خسروؒ اور ان کے والد امیر سیف الدین محمود کے نام کے ساتھ لفظ امیر اس قول کی تصدیق و صداقت کا مدلل ثبوت ہے جو قریشی خاندان کے سرداروں کا معزز خطاب ہے۔

۳۔ چونکہ حضرت امیر خسروؒ عرب کے قریشی خاندان سے تعلق رکھتے تھے اس لئے ان کو عربی موسیقی اپنے بزرگوں سے وراثت میں ملی تھی۔ اور وہ عربی موسیقی کے عالم اور ماہر تھے جس کو انہوں نے ہندوستان میں رواج دیا۔ اور انہیں کی کوشش و سعی و جہد کی بدولت عربی موسیقی کے راگوں نے اور عربی موسیقی کے اصطلاحی الفاظوں نے عربی زبان سے ہندی زبان کا جامہ پہنا۔

۴۔ اور حضرت امیر خسروؒ ہی وہ پہلے انسان ہیں جن کو ہندو مسلم کلچر تہذیب و تمدن اور عربی۔ فارسی۔ ہندی زبانوں کو ملانیکا شرف حاصل ہے۔

مرکب راگوں کا اصول:۔ حضرت امیر خسروؒ جتنے اونچے درجہ کے شاعر تھے لتنے ہی اونچے درجہ کے سب سے بڑے موسیقار اور ماہر موسیقی بھی تھے اور آپ کو عربی ایرانی موسیقی پر پورا عبور حاصل تھا۔ آپ نے ان دونوں موسیقیوں کے ملاپ سے ایک تیسری چیز کی اختراع کی۔ یعنی عربی عجمی میں تو راگ راگنیوں کے میل سے یا اصول النغمہ و فروغ النغمہ (ترانہ الجارجہ) کے میل سے راگ راگنیوں کی نئی شکلوں کی پیدائش کی گئی تھی مگر آپنے کئی کئی راگ راگنیوں کو ملا کر مرکبات کا ایک نیا طریقہ نکالا جسکی وجہ سے موسیقی میں ایک نیا رنگ اور نیا لطف پیدا ہو گیا۔ مثلاً۔

حضرت امیر خسروؒ کے چند مرکب راگ

نام راگ	مرکبات	نام راگ	مرکبات
سازگری	پوربی، گورا۔ گن کلی	زوگاہ	حسینی۔ نوروز۔ عجم
عجیب باخبر	غارا، کافی۔ دلیس	مغلوب	زنگولہ۔ ٹوڈی، پوری
توافق	زلیف، حسینی۔ سارنگ	زابل	مخالف۔ عشاق۔ سارنگ
عشاق	سارنگ۔ لبنت۔ نوا	سرپردہ	راست، سارنگ۔ بلاول
غنم	پوربی، ایمن۔ ہنڈول	نیریز کبیر	ایمن۔ بھوپالی، گونڈ
نوروز	حسینی، زوگاہ۔ کافی	زغانہ	گن کلی، مالسری، گورا
نیشاپور	ایمن۔ ہنڈول۔ عجم	باغزد	دیپکا، شہناز۔ زنگولہ
موافق	توڑی، مالسری۔ درگاہ	صنم	ایمن، بلاول، غزال
زلیف	کھٹ، شہناز۔ حسینی	زودست	کانڑا، گورا۔ پوربی
غزال	دھناسری، کھٹ، کافی	زنگولہ	گردہ، بہگل۔ بانگ
اوج	گن کلی۔ عراق، مالسری	مخالف	حسینی۔ سرپردہ، مغلوب
اصفہان	زلیف، بھیروں، زابل	شہناز	صنم۔ عشاق۔ ایمن
غارا	کافی۔ نوروز۔ غزال	عراق	مجیر، کافی۔ سارنگ
باغزد	دلیکار، زغانہ۔ نوا	نیریز صغیر	بھیروں، اصفہان۔ کافی

ان مرکبات کو دیکھ کر یہ حقیقت آشکار ہو جاتی ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے اسی عربی موسیقی کے راغ وعونشہ (راگ راگنی) اصول کو اپنایا ہے۔ اور اسی اصول مقام کے اصول پر اپنے راگوں کی ترتیب وتنظیم قائم کی ہے۔ جیسا عربی موسیقی کے بیان میں بتایا جاچکا ہے کہ عربی موسیقی میں راغ وعونشہ (راگ راگنی) کے مسل سے اصول النغمہ و فروغ النغمہ (پڑا لھبارجہ) پیدا کئے گئے ہیں اور راگ وراگنی کے ہر ایک سُر کو سُر مقرر کر کے ان سروں سے جو شکلیں پیدا ہوئی ہیں ان ہی شکلوں کو اصول مقام کے راگ راگنیاں کہا گیا ہے۔

حضرت امیر خسروؒ نے اپنی جدت طبع سے یہ خوبی پیدا کی ہے کہ راغ و غوشہ قانون اور اصول مقام کا طریقہ بھی قائم رکھا اور اس میں سے اسی اصول و قواعد کے مطابق ایک نیا طریقہ بھی نئے نئے راگ راگنی پیدا کرنے کا نکال دیا۔ جس سے راگ راگنیوں کی نئی پیدائش میں کچھ عجیب و غریب خوبیوں کا اضافہ بھی ہو گیا اور قیامت تک نت نئی راگ راگنیوں کی شکلیں پیدا کرنے کا امکان ہو گیا اور یہ سلسلہ قائم ہو گیا۔

جس کا زندہ ثبوت ہمارے سامنے ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کے بعد جتنے بھی نایک گایک آج تک ہوئے ہیں۔ ان سب نے حضرت امیر خسروؒ کے ہی اصول کو اپنایا ہے اور اسی قانون موسیقی کو جسے مسلمان ماہرین فن "علم خسرو" اور ہندو ماہرین فن اندر پرستھ مت (اندر پرستھ دلی کا پرانا نام ہے) کہتے ہیں مدنظر رکھ کر اپنے اپنے راگ راگنیاں بنائی ہیں۔ جن کو دیکھ کر اس حقیقت کا اظہار ہو جاتا ہے۔ کیونکہ وہ تمام راگ راگنیاں اسی اصول مقام اور مرکبات کی مرہون منت ہیں جن کو ہم چھیالگ راگ مشر میل راگ کہتے ہیں۔ جن کی خوبی یہ ہے کہ ایک راگ میں کئی کئی راگوں کی شکلیں نظر آتی ہیں مگر ایک دوسرے سے نہیں ملتا۔ اور ہر ایک اپنی مخصوص خوبیوں کی وجہ سے ایک دوسرے سے الگ ہو جاتا ہے۔

بسنت بہار کے اقسام

عربی عجمی موسیقی میں جس طرح راگ راگنی قانون اور اصول مقام کے طریقے پر اقسامی راگ (جنکو ہندوستان میں راگوں کے پرکار کہتے ہیں) قائم کئے ہیں۔ اسی طریقہ پر حضرت امیر خسروؒ نے موسمی راگ بسنت اور بہار کے اقسام قائم کئے ہیں

عربی عجمی موسیقی کے اقسامی راگوں کی خصوصیت تو یہ ہے کہ اقسامی راگوں کا درجہ ان راگوں کو دیا گیا ہے جو ایک ہی میل کے راگ ہیں۔ جن کے سروں کی ترتیب و تنظیم، چال ڈھال۔ راگ رنگ۔ راگ سروپ اور سروں کا ملان وغیرہ ایک ہی ڈھنگ کا ہے۔ اس لئے جن راگوں کے سر ان کی ترتیب، و تنظیم، چال ڈھال

الگ۔ سروپ۔ اور جملہ خصوصیات ایک ہی میل کی ہیں ان کے ہی الگ الگ ناموں سے اقسام قائم کئے گئے ہیں اور جس راگ میں جس اقسام کی خصوصیات پائی جاتی ہیں اس راگ کو اسی اقسام کا راگ کہا جاتا ہے اور اس کو اسی اقسام میں شمار کیا جاتا ہے۔

راگوں کے مرکبات:۔ مگر حضرت امیر خسروؒ نے اپنی خداداد ذہانت اور قابلیت کی بدولت اپنی جدت طبع سے ایک نیا اضافہ کیا ہے کہ آپ نے دو مختلف راگوں کو اس طرح ملایا ہے کہ راگ راگنی قانون، اصول مقام اور راگ مرکبات کے اصول میں بھی کسی طرح کا فرق نہیں آتا ہے اور ایک نیا راگ پیدا ہو جاتا ہے جو جملہ خصوصیات کے ہوتے ہوئے بھی سب سے الگ ہو جاتا ہے۔

۲۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ اقسامی راگوں میں تو انہیں راگوں کو انتخاب کیا جاتا ہے اور ان کو ہی اقسامی راگوں کا درجہ دیا جاتا ہے جن کی خصوصیات اور اصول و قواعد، سروں کی ترتیب و تنظیم بلکہ ان کے گانے کے وقت اور موسم بھی یکساں ہی ہونا ضروری ہیں مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے جو اقسامی راگ بنائے ہیں۔ ان میں ایک عجیب و غریب خوبی یہ رکھی ہے کہ ایسے دو مختلف راگوں کو جوڑا ہے کہ جن کے سروں کے ملان میں فرق۔ سروں کی ترتیب و تنظیم میں فرق۔ راگوں کی چال ڈھال پیدا گوں کے انگوں میں فرق، راگوں کے سروپوں میں فرق، راگوں کے سروں کے تیور کومل میں فرق، راگوں کے اقساموں میں فرق۔ راگوں کی آروہی امروہی میں فرق، راگوں کے وادی سموادی میں فرق، راگوں کے استھائوں میں فرق۔ اور حد تو یہ ہے کہ یہاں تک فرق کہ دونوں راگوں کے موسموں اور دونوں راگوں کے وقتوں میں بھی فرق اور ایسے دو مختلف راگوں کے مرکبات میں ایک نئی خوبی یہ رکھی ہے کہ دونوں راگ اپنی اصلی صورت پر قائم رہتے ہیں اور دونوں راگوں کی صداقت اور ان کی الگ الگ جملہ خصوصیات میں کسی طرح کا ذرہ برابر بھی فرق نہیں آتا، اور ایک نیا راگ ان دونوں کے مرکبات کی بدولت وجود میں آجاتا ہے۔

مرکبات میں جدت:۔ حضرت امیر خسروؒ نے یہ جدت بسنت کے اقسام اور بہار کے اقسام میں دکھائی ہے۔ بسنت اور بہار دونوں موسمی راگ ہیں۔ ان دونوں اقساموں میں جو آپ نے اپنی علمی فنی قابلیت کے ساتھ اپنی

اعلیٰ دماغی کا ثبوت دیا ہے۔ وہ خاص طور سے قابل غور ہے۔

۱۔ اول تو جن غیر موسمی راگوں کو ان موسمی راگوں سے ملایا ہے۔ وہ غیر موسمی ان موسمی راگوں سے مل کر ان موسموں میں بھی گائے بجائے جا سکتے ہیں۔ دوسرے ان غیر موسمی راگوں کی وجہ سے یہ موسمی راگ بھی غیر موسموں میں گائے بجائے جا سکتے ہیں۔ تیسری موسمی راگوں کے لیے وقت کی کچھ پابندی نہیں ہوتی وہ اپنے موسم میں ہر وقت گائے جا سکتے ہیں۔ اسی وجہ سے کسی وقت کا راگ بھی ہو وہ ان راگوں سے مل کر ہر وقت گایا جا سکتا ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے اس میں عجیب و غریب جدت و ذہانت سے کام لیا ہے۔ مگر ان راگوں کا گانا بجانا ذرا مشکل ہے۔ کیوں کہ جب تک گانے والے کے دل و دماغ میں اتنی صلاحیت گلے پر اتنا کنڑول اور قبضہ اور محنت و ریاضت سے سروں میں یہ صداقت نہ پیدا ہو جائے کہ جب چاہے ایک راگ سے دوسرے راگ میں چلا جائے اس وقت تک یہ راگ گائے نہیں جا سکتے۔

۲۔ ان راگوں کے گانوں کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ اس کے خیال کی استھائی ایک راگ میں باندھی جاتی ہے اور انترا دوسرے راگ میں۔ مگر گانے والے کے علمی عملی فنی اور دماغی قابلیت کا اندازہ اس وقت لگایا جا سکتا ہے جب استھائی کہہ کر انترے پر جاتا ہے یا انترا کہہ کر استھائی پر آتا ہے کیونکہ اسی مقام پر دونوں راگ ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور اسی مقام سے دونوں راگ ایک دوسرے سے الگ بھی ہوتے ہیں اور اسی مشکلات ان راگوں کی بڑہت اور اپھرت میں بھی ہے۔ کیونکہ اس میں بھی بڑی سوجھ بوجھ اور عقلمندی کی ضرورت ہے۔ کیونکہ جب ایک راگ کی بڑہت اور اپھرت کرکے دوسرے راگ کے سروں میں آتا ہے تو یہ مقام بہت مشکل ہے۔ کیونکہ جب تک دل و دماغ میں اتنی صلاحیت اور گلے پر پورا کنڑول نہ ہو اس مقام پر ضرور بے سرا ہو جائے گا۔ اور اسی مقام پر فنکار کی علمی عملی اور فنی قابلیت کا اندازہ بھی لگایا جاتا ہے کہ یہاں فنکار نے دونوں راگوں کو جوڑنے کا جو ٹکڑا لگایا ہے وہ موزوں ہے یا غیر موزوں کیونکہ اس مقام پر جو ٹکڑا لگایا جائے اول تو وہ بڑہت یا اپھرت کا ایسا ٹکڑا ہو جو دونوں راگوں کا مشترکہ ہو۔ تاکہ دونوں راگوں کا مشترکہ ہونے سے دونوں راگوں کی صداقت

میں فرق نہ آئے۔ دوسرے اتنا موزوں اور خوبصورت ہو کہ برا نہ معلوم ہو۔ تیسرے اس ٹکڑے میں ایسی سہولیت بھی ہو کہ ایک راگ سے دوسرے راگ میں آسانی سے آجا سکے۔

اس لئے بسنت کے اقساموں اور بہار کے اقساموں کا گانا بہت مشکل ہے مگر جو اس کے گر کو سمجھ جائے اس کے لئے کوئی مشکل بھی نہیں ہے۔ بسنت کے اقسام اور بہار کے اقسام جو آج کل مروجہ ہیں ان میں سے چند کے نام یہ ہیں۔

بسنت کے چند اقسام

بسنت اقسام	بسنت اقسام	بسنت اقسام	بسنت اقسام
للت بسنت	ہنڈول بسنت	باگیسری بسنت	مالوی بسنت
شدھ بسنت	مدہ بسنت	ہمیری بسنت	سگھرئی بسنت
سوہا بسنت	بھیروں بسنت	گوری بسنت	سوہنی بسنت
پرج بسنت	جون بسنت	سری بسنت	بھوگ بسنت
پوریا بسنت	پنچم بسنت	مگی بسنت	جے جے ونتی بسنت
سارس بسنت	کرنائی بسنت	پادری بسنت	بہار بسنت

دراصل بسنت کے اور اقسام بھی ہیں مگر ہم نے یہاں صرف چند مروجہ اقسام بطور نمونہ کے دیئے ہیں۔

بہار کے چند اقسام

بہار اقسام	بہار اقسام	بہار اقسام	بہار اقسام
سوہا بہار	للت بہار	گونڈ بہار	سندورا بہار
سگھرئی بہار	سوہنی بہار	پنچم بہار	پوربی بہار
پوریا بہار	ہنڈول بہار	جون بہار	بھیروی بہار

اقسام بہار	اقسام بہار	اقسام بہار	اقسام بہار
سندر بہار	بھیروں بہار	دیو بہار	باگیسری بہار
مدہ بہار	ملاول بہار	سورٹی بہار	غارا بہار
نو بہار	کوشک بہار	آساوری بہار	للتا بہار
کامود بہار	مگھ بہار	شاہانہ بہار	للت پنچم بہار
سیر بہار	دیس بہار	اڈانہ بہار	جے جے ونتی بہار
مالکوس بہار	کانی بہار	ہمیری بہار	بسنت بہار

بسنت اور بہار کے جو اقسام حضرت امیر خسروؒ نے اختراع کئے ہیں۔ ان کی عملی خوبیوں کو تحریر سے بیان کرنا ممکن نہیں۔ ماہرین فن اور محقق گرنتھ کاروں کا قول ہے کہ جب نایک گوپال سے علاؤالدین خلجی کے دربار میں حضرت امیر خسروؒ سے مقابلہ ہوا تو آپ نے ہی بسنت بہار کے اقسام گائے تھے۔ اور نایک گوپال پر فتح حاصل کی تھی۔

بسنت اور بہار کے اقسام حضرت امیر خسروؒ کی خاص اختراعات میں سے ہیں اور آپ کی زیادہ تر چیزیں انہیں راگوں میں ہیں۔ بسنت کے تو کچھ اقسام عربی موسیقی میں بھی پائے جاتے ہیں اور بسنت کے اقساموں میں تو آپ نے چند راگوں کا اضافہ کیا ہے۔ مگر بہار کے تمام اقسام حضرت امیر خسروؒ کی ہی جدت طبع کے رہین منت ہیں۔

حضرت امیر خسروؒ کی اختراع سہ تار (ستار)

ہمارے محقق گرنتھ کاروں کا اور ماہرین فن کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ سہ تار نامی ساز حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔ اس ساز کو علاؤالدین خلجی ۱۲۹۶ء سے ۱۳۱۶ء عہد میں حضرت امیر خسروؒ نے ایجاد کیا ہے۔ کیونکہ اس ساز پر آپ نے پہلے تین تار قائم کئے تھے جس کی وجہ سے اس کا نام سہ تار (ستار) یا تین تار مشہور ہو گیا۔ اس پر دو تار پیتل کے اور ایک لوہے کا تار تھا۔ پیتل کے دونوں تار کھرج اور پنچم میں اور لوہے کا

مرہم میں ملایا جاتا تھا اور اس پر چودہ پردے قائم تھے۔ پھر حضرت امیر خسروؒ کے بعد دیگر ماہرین فن نے مختلف دور میں تاروں اور پردوں کی تعداد بڑھائی ہے یہ تعداد آہستہ آہستہ بڑھتے بڑھتے مغل بادشاہ محمد شاہ ۱۷۱۶ء کے وقت تک اس پر بجائے تین کے چھ تاروں کا اضافہ ہوگیا۔ اور پھر محمد شاہ کے بعد ایک تار کا اور اضافہ ہوا اور اس کا نام سہ تارے ستار ہو گیا ہے۔

بعض کا کہنا ہے کہ عربی عجمی موسیقی میں ایک پرانا ساز سہ تار نام سے مشہور تھا۔ کتاب آغانی میں بھی سہ تار کا ذکر پایا جاتا ہے۔ ممکن ہے عرب اور عجم میں کوئی تین تار کا ساز بھی وہاں سہ تار نام سے مشہور ہو۔ مگر یہ تو یقینی کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس ساز کی یہ شکل اور اس کی باج کا یہ طریقہ نہیں ہوگا۔ کیونکہ اس شکل کا اور اس طریقے سے بجنے والا کوئی عربی عجمی ساز یا اس کا بجانے والا ہماری نظر سے نہیں گزرا۔

ہمارے ماہرین فن کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ ستار کی موجودہ ساخت اور اسکا یہ موجودہ نقشہ اور اس کی یہ موجودہ صورت و شکل اور اس کی مروجہ باج وغیرہ حضرت امیر خسروؒ کی جدت طبع کا مرہون ہے۔

ستار کی ساخت:- حضرت امیر خسروؒ نے جو ستار کی ساخت، بناوٹ، باج اس کے اعضاء کی ترتیب و تنظیم اور شکل صورت کے نقشہ میں اپنی خداداد ذہانت اور علمی فنی قابلیت کا ثبوت دیا ہے اس میں بھی عجیب و غریب خوبیوں کا اظہار کیا ہے۔ اول تو اتنا خوبصورت کوئی دوسرا ساز نہیں ہے دوسرے اس میں جن علمی فنی خوبیوں کا اظہار ہوتا وہ عجیب و غریب ہوتی ہیں اور ان خوبیوں کے ساتھ اس ساز میں جو گائیکی کی خصوصیات کا اظہار ہوتا ہے اور جس خوبی سے وہ اس ساز میں ادا ہوتی ہیں وہ اسی ساز کا حصہ ہے۔

طونبہ:- ستار کا وہ حصہ جو سب سے نیچے ہوتا ہے۔ طونبے کا ہوتا ہے اس لئے اس کو طونبہ بھی کہتے ہیں۔ طونبہ اندر سے خالی پولا اور ہلکا ہوتا ہے جس کی وجہ سے آواز اسمیں گونجتی ہے اور پھیلتی ہے اور تار کی آواز کی جھنکار گونجدار ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے اس میں دلکشی اور خوشنمائی پیدا ہو جاتی ہے۔ طونبا آدھا ہوتا ہے۔

گلو:- وہ حصہ کہلاتا ہے جو طونبہ کے اوپر لکڑی کا ہوتا ہے جس سے تار کا اوپر کا حصہ جڑا جاتا ہے۔ اور یہ بھی اندر سے طونبہ کے مطابق خالی ہوتا ہے تاکہ طونبہ کی آواز اوپر تک پہنچ سکے اور آواز میں رکاوٹ پیدا نہ ہو۔

ڈانڈا:- لکڑی کی وہ لمبی ڈنڈی جو گلو سے اوپر تک جاتی ہے اس کو ڈانڈ کہتے ہیں۔ ڈانڈ بھی اندر سے خالی ہوتی ہے اور اس پر اس کے مطابق لکڑی کی ایک لمبی تختی ہوتی ہے۔ گلو اور ڈانڈ کے بیچ میں بھی کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی تاکہ آواز طونبہ سے گلو اور گلو سے ڈانڈ تک پہنچ سکے اور گونج زیادہ پیدا کر سکے۔

طبلی:- طونبہ کے اوپر جو ڈھکن ہوتا ہے اس کو طبلی کہتے ہیں اور یہ ڈھکن بھی بہت ہلکا اور طونبہ کی مقدار کا ہوتا ہے۔ تاکہ تار کی گونج میں بھدا پن نہ پیدا ہو سکے اور طونبہ کی آواز میں اور اس کی گونج میں فرق نہ آوے۔

کھونٹیاں:- ڈانڈ کے اوپر کے حصے میں سوراخ کر کے کھونٹیاں ہوتی ہیں جو باج کے تاروں کے لئے ہوتی ہیں ان کو گھمانے سے تار اترتے چڑھتے ہیں۔

تارگھن:- ڈانڈ کی کھونٹیوں کے نیچے ہاتھی دانت یا ہڈی کی ایک کھڑی پٹی ہوتی ہے جو باج کے تار قائم کئے جاتے ہیں اور اس کے برابر ہی ایک دوسری پٹی ہوتی ہے جس کے سوراخوں سے نکل کر تار کھونٹیوں تک جاتے ہیں۔ سوراخوں سے مطلب یہ ہے کہ تار اپنی جگہ سے ہلیں نہیں تاکہ آواز میں لرزش اور بے سُرا پن نہ پیدا ہو سکے۔

گھوڑچ:- طونبہ کی طبلی کے اوپر بیچ میں ایک ہڈی یا ہاتھی دانت کی چوکی ہوتی ہے جس کو گھوڑچ کہتے ہیں (بعض اس کو گھوڑی بھی کہتے ہیں) تار کھونٹیوں سے تار گھنیوں پر ہو کر گھوڑچ پر آ کر ٹکتے ہیں۔ گھوڑچ پر ٹکنے کی وجہ سے تاروں میں خاص قسم کی گونج کے ساتھ جو جھنکار پیدا ہوتی ہے تو آواز میں عجیب و غریب قسم کی دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔

جواری:- گھوڑچ کی یکساں سطح کو جواری کہتے ہیں۔ کیونکہ گھوڑچ کی سطح جتنی صاف اور ہموار ہوتی ہے اسی قدر تار کی آواز صاف سریلی اور گونجدار ہوتی ہے۔

ڈانڈ کے اوپر پیتل یا لوہے کی سلائیاں ہوتی ہیں جن کو پردے یا

پردے:- ساریں کہتے ہیں۔ ان پردوں کا بیچ کا حصہ پردوں سے ابھرا ہوا ہوتا ہے دونوں سرے نیچے کی طرف تانت سے بندھے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان پردوں کا پیتل یا لوہے کا ہونا اس لئے ضروری ہوتا ہے کہ ان پر تار ٹکنے سے تار کی آواز میں ایک خاص قسم کی دلکش گونج پیدا ہو جاتی ہے۔ جو لکڑی وغیرہ کے پردوں سے نہیں پیدا ہو سکتی اور انہیں پردوں کو آگے پیچھے کھسکانے سے سُر چڑھتے اترتے ہیں جسکی وجہ سے بجانے میں سہولت پیدا ہو جاتی ہے اور سر بے سُرے نہیں لگتے۔

لنگوٹ:- اس سب سے نیچے کے حصہ کو کہتے ہیں جو طونبے کے نیچے ہوتا ہے۔ جہاں سے تار شروع ہو کر کھونٹیوں تک جاتے ہیں اور یہ طونبہ سے جڑا ہوا لکڑی کا ہوتا ہے۔ تاکہ تاروں کے کھنچاؤ کا بار طونبے پر نہ پڑ سکے۔

طربیں:- طربیں ان تاروں کو کہتے ہیں۔ جو تاروں کی آواز میں گونج اور سروں میں آنس پیدا کرنے کے لئے ہوتی ہیں۔ جو پردوں ہی کے سروں میں ملائی جاتی ہیں۔ تاکہ جس پردے پر انگلی سے جو سر نکلے اس کی طرب اس کے ساتھ اس سر کی آنس دے۔ اور جب تار کی آواز اور طرب کی آنس کی جھنکار مل کر دوہری آواز پیدا کرتی ہیں تو باج میں دوگنی روشنی اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ طربیں پردوں کے نیچے ہوتی ہیں تاکہ کسی چیز سے اٹکیں نہیں اور صاف آنس دیں۔

منکہ:- گھوڑچ کے پیچھے جو چھوٹا سا دانہ یا موتی پرو دیا جاتا ہے اس کو منکہ کہتے ہیں جو تار کے بے سرے پن کو دور کرتا ہے۔ یہ منکہ نیچے لنگوٹ کی طرف کھسکایا جائے تو سر چڑھتا ہے اور اگر گھوڑچ کی طرف اوپر کھسکایا جائے تو اترتا ہے۔

مضراب:- لوہے یا پیتل کے کمانی دار حلقہ کو دائیں ہاتھ کی کلمہ کی انگلی میں پہن کر جس سے تار چھیڑتے ہیں اس کو مضراب کہتے ہیں اور یہ لوہے یا پیتل کے ہی تار کی بنی ہوئی ہوتی ہے۔ کیونکہ لوہے یا پیتل کی مضراب سے تار چھیڑتے ہیں جو تار کی آواز میں گونج اور جھنکار پیدا ہوتی ہے کسی اور چیز سے ایسی دل کش آواز نہیں نکلتی جیسی لوہے یا پیتل کی آواز سے نکلتی ہے۔

ستار کی ساخت اور بناوٹ کو دیکھ کر اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ حضرت

امیر خسروؒ نے اس ساز کی بناوٹ میں بڑی سوجھ بوجھ سے کام لیا ہے اور بڑی علمی فنی قابلیت کا ثبوت دیا ہے۔ ماہرین فن کا قول ہے کہ ستار کو سہہ تار اس وجہ سے کہا جاتا ہے کہ اس کی باج میں صرف تین ہی تار استعمال ہوتے ہیں باقی تمام تار اور طربیں صرف سانس آنس اور جھنکار کے لئے ہی ہوتی ہیں۔ ماہرین فن کے قول کے مطابق یہ کہنا غلط ثابت ہوتا ہے کہ تین تاروں کے علاوہ جو تار یا طربیں ہیں وہ بعد میں قائم کی گئی ہیں۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ستار کا یہ موجودہ نقشہ وہی ہے جو حضرت امیر خسروؒ نے قائم کیا ہے۔

سرستی بین:۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ حضرت امیر خسروؒ نے ستار سرستی بین کی نقل پر بنایا ہے مگر اس قول کی ہمارے محققین اور گرنتھ کاروں نے تردید کر دی ہے مثلاً کیلاش چند دیو اچاریہ برہسپتی صاحب لکھتے ہیں (یہ بات ہم پہلے بھی لکھ چکے ہیں)

آج جس ساز کو سرستی بین کہا جاتا ہے اس کا تعلق علم کی دیوی سرستی سے نہیں ہے۔

بڑی بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ آج بھی کچھ لوگ علم چھپانا کار ثواب سمجھتے ہیں اور حقیقت کا اظہار انہیں پسند نہیں (رسالہ سنگیت فروری ۱۹۶۶ء)

قابل محقق برہسپتی صاحب نے اس عام غلطی کی تردید کی ہے اور اس تاریخی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ جبکہ دنیا میں ہزاروں سال پتھر کا زمانہ رہا ہے اس زمانہ میں کسی لوہے پیتل کے تاروں کے ساز یا اوزاروں سے بنائے ہوئے کسی ساز کے ڈھانچے کا وجود تسلیم کرنا صرف حسن عقیدہ اور خوش فہمی کا باعث تو کہا جا سکتا ہے۔ مگر اس کو عقل سلیم تسلیم نہیں کر سکتی۔

ستار کے تاروں کا ملان:۔ حضرت امیر خسروؒ نے ستار کے باج کے تاروں آنس کے تاروں، چکاریوں کے تاروں اور طربوں وغیرہ کے جو ملانے کا طریقہ مقرر کیا ہے۔ اس میں بھی بڑی علمی فنی قابلیت اور سوجھ بوجھ کا ثبوت دیا ہے۔

باج کا پہلا تار:۔ یہ تار لوہے کا ہوتا ہے۔ اس کو پہلا تار یا باج کا تار

کہا جاتا ہے اور بعض اس کو بول تار بھی کہتے ہیں۔ یہ تار مدہ استھان۔ یعنی متوزہ سُر کی نیچے کی سپتک کی مدہم میں ملایا جاتا ہے۔ اس لئے اس کو مدہم کا تار بھی کہتے ہیں۔

باج کا دوسرا تیسرا تار:- یہ دونوں تار جوڑی کے تار کہلاتے ہیں۔ یہ دونوں تار مدہ استھان کی کھرج یعنے پہلے سر میں ملاتے ہیں اور یہ دونوں تار برابر بیار رہتے ہیں اور ایک ہی سُر میں یکساں ملائے جاتے ہیں۔ ان کو سر کی جوڑی کے تار بھی کہتے ہیں۔

باج کا چوتھا تار:- یہ چوتھا تار لوہے کا ہوتا ہے اور مندر استھان (مندر سپتک) یعنی کھرج کی سپتک کی پنچم میں ملایا جاتا ہے۔ اس کو پنچم کا تار بھی کہتے ہیں۔

باج کا پانچواں تار:- یہ پانچواں تار پیتل کا ہوتا ہے اور یہ جوڑی کے تاروں سے تقریباً دوگنا موٹا ہوتا ہے۔ اور یہ مندر سپتک کی پنچم یعنی چوتھے پنچم کے تار سے نیچے کی پنچم میں ملایا جاتا ہے اور اسے لرج کا تار بھی کہتے ہیں۔

چکاری کا تار:- یہ چھٹا تار لوہے (سٹیل) کا ہوتا ہے اور یہ چوتھے تار سے تقریباً کچھ زیادہ موٹا ہوتا ہے۔ اس کو مدہ استھان یعنی بیچ کی سپتک کی کھرج (متوزہ سر) میں ملایا جاتا ہے اور اسے چکاری کا تار بھی کہتے ہیں۔

دوسری چکاری کا تار:- اور یہ ساتواں تار ان سے باریک اور پتلا ہوتا ہے اور تار استھان۔ یعنی تار سپتک (ٹیپ کے سر) میں۔ اور بعض مدہ سپتک کی پنچم میں ملاتے ہیں اور اسی کو بھی چکاری کا تار کہا جاتا ہے۔

طربیں:- سروں کی آنس۔ سروں کی جھنکار۔ اور سروں کی آوازوں کے سانس بڑھانے کے لئے جو اور تار لگائے جاتے ہیں جنکو طربیں کہتے ہیں۔ وہ جو راگ ستار پر بجایا جاتا ہے اس راگ کے سروں میں۔ یا جو ٹھاٹھ پر دوں پر قائم

کیا گیا ہے۔ ان سروں میں ملتی ہیں تاکہ سروں کے ساتھ آنس دے سکیں۔
باج کے تار تو سات ہوتے ہیں مگر یہ ساتوں تار صرف تین ہی سروں میں ملا دیئے
جاتے ہیں۔ کھرج۔ پنچم اور مدھم کے سروں میں ملائے جاتے ہیں یعنی تار تو باج کے
سات ہوتے مگر وہ تین ہی سروں میں ملائے جاتے ہیں۔ ماہرین فن کا یہ قول بھی
ہے کہ اس وجہ سے بھی اس ساز کو سہ تار کہتے ہیں۔ مگر آج کل سہ تار ستار کے
ہی نام سے مشہور ہے۔

ستار کا ٹھاٹھ

ٹھاٹھ:- ستار کی اصطلاح میں پردوں کو سروں کے مقامات پر قائم کرنے کو ٹھاٹھ کہتے ہیں اور یہ ستار کے پردے دو طریق پر ملائے جاتے ہیں جنکو چل ٹھاٹھ۔ اور اچل ٹھاٹھ کہتے ہیں۔

چل ٹھاٹھ:- چل ٹھاٹھ ستار کے پردوں کے اس ملان کو کہتے ہیں جس کے پردے راگ کے سروں کی ضرورت کے لئے کھسکا کر تیور کومل سروں میں کئے جا سکیں یعنی چل ٹھاٹھ (چلنے والے ٹھاٹھ کے پردے) اوپر نیچے کر کے راگ کے سروں میں ملائے جا سکتے ہیں۔ چل ٹھاٹھ میں صرف سولہ پردے ہوتے ہیں جنکو مندر استھان یا مندر سپتک کی تیور مدہم سے تار استھان کی تیور گندھار تک اس طرح ملایا جاتا ہے۔

چل ٹھاٹھ کے پردوں کے سُر

پردوں کے نمبر	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
سروں کے نام	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
سُر	دھا	پا	دھا	ن	نی	سا	رے	گا	م	ما	پا	دھا	نی	سا	رے	گا

چل ٹھاٹھ میں کومل رکھب۔ کومل گندھار اور کومل دھیوت نہیں ملاتی جاتی مگر جس راگ میں ان تینوں سروں میں سے کوئی سا بھی سر ہوتا ہے تو اس کے تیور سر کے پردے کو کھسکا کر کومل کر لیا جاتا ہے۔ اس لئے اس کو چل ٹھاٹھ کہتے ہیں۔

اچل ٹھاٹھ:- اچل ٹھاٹھ کے معنی قائم ٹھاٹھ کے ہیں۔ یعنی اس ٹھاٹھ پر ہر ایک راگ بج سکتا ہے اور اس ٹھاٹھ کے پردوں کو کھسکا کر اور نیچے اوپر کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اچل ٹھاٹھ کے ستار کے پردے تین قسم کے ہوتے ہیں۔ انیس پردوں کا ستار بائیس پردوں کے ستار۔ چوبیس پردوں کا ستار۔

اچل ٹھاٹھ کا میل:- اچل ٹھاٹھ کے ستار میں جس میں انیس پردے ہوتے ہیں وہ مندر استھان کی تیور مدہم سے بارہ سروں میں ملائے جاتے ہیں۔ مگر مدہ سپتک میں صرف رکھب دھیوت تیور رکھتے ہیں مگر باقی سب سر تیور کومل ملاتے ہیں۔ لیکن جس ستار میں پورے بارہ سروں کے پردے قائم کئے جاتے ہیں اس میں پردوں کی تعداد بائیس یا چوبیس رکھتے ہیں اور ان پردوں کو بارہ سروں میں مندر استھان کی تیور مدہم سے تار استھان کی کومل مدہم تک قائم کرتے ہیں جس کا طریقہ یہ ہے۔

اچل ٹھاٹھ کے پردوں کے سُر

پردوں کے نمبر	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سروں کے نام	تیور مدہم	پنچم	کومل دھیوت	تیور دھیوت	کومل نکھاد	تیور نکھاد	کھرج	کومل رکھب	تیور رکھب	کومل گندھار	تیور گندھار	کومل مدہم
سرگم سر	ما	پا	د	دھا	ن	نی	سا	ر	رے	گ	گا	م

پردے کے نمبر	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴
سروں کے نام	تیور مدہم	پنچم	کومل دھیوت	تیور دھیوت	کومل نکھاد	تیور نکھاد	تار کھرج	کومل رکھب	تیور رکھب	کومل گندھار	تیور گندھار	کومل مدہم
سرگم سر	ما	پا	د	دھا	ن	نی	سا	ر	رے	گ	گا	م

مگر زیادہ تر ماہرین موسیقی ۱۹ پردوں کا ہی ستار پسند کرتے ہیں۔ کیونکہ انہیں پردوں کا ستارہی بجانے میں بہت سہولت رہتی ہے۔ دراصل پردوں کی تعداد بجانے والے کی سہولت پر منحصر ہے۔

اس اصل ٹھاٹھ کے ملانے سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ ہر راگ اس ٹھاٹھ پر بجایا جا سکتا ہے اور کسی بھی راگ کے بجانے کے لئے ستار کے پردوں کو تیور، کومل سروں کے لئے اوپر نیچے نہیں کھسکانا پڑتا اور تمام راگ انہیں پردوں پر بج سکتے ہیں۔ ۱۹ پردوں کے ستار میں۔ (۱) تیور مدہم (۲) پنچم (۳) کومل دھیوت (۴) تیور دھیوت (۵) کومل نکھاد (۶) تیور نکھاد (۷) کھرج (۸) تیور رکھب (۹) کومل گندھار (۱۰) تیور گندھار (۱۱) کومل مدہم (۱۲) تیور مدہم (۱۳) پنچم (۱۴) تیور دھیوت (۱۵) کومل نکھاد (۱۶) تیور نکھاد (۱۷) ٹیپ سر (۱۸) تیور رکھب (۱۹) تیور گندھار ملاتے ہیں۔

ستار کی باج کے بول

ستار کے تار کو مضراب سے چھیڑنے پر جو آواز نکلتی ہے اس کو ستار کی اصطلاح میں بول کہتے ہیں۔ ان بولوں کے مقرر کرنے میں بھی حضرت امیر خسروؒ نے عجیب و غریب علمی فنی قابلیت اور سوجھ بوجھ سے کام لیا ہے۔ ستار کے صرف دو بول ہی ہوتے ہیں۔ "دا" "را" مگر ان دو بولوں کی لوٹ پلٹ اور کاٹ چھانٹ سے سینکڑوں قسم کے انگ اور مختلف قسم کی لے کے انداز پیدا ہوتے ہیں۔

اکرش پرہار:۔ باج کے تار پر سے مضراب کی انگلی سے جب تار چھیڑ کر اپنی طرف لاتے ہیں اور چھیڑنے سے جو آواز پیدا ہوتی ہے اسے "دا" کا بول کہتے ہیں اور دا کے بول کو ستار کی اصطلاح میں اکرش پرہار کہتے ہیں۔

اپ کرش پرہار:۔ جب باج کے تار پر ضرب لگانے کے لئے مضراب کی انگلی کو اپنی طرف سے باہر کی طرف سرکا کر لے جاتے ہیں اور اس چھیڑنے سے جو آواز نکلتی ہے اسے "را" کا بول کہتے ہیں اور

راکے بول کو ستار کی اصطلاح میں اس طریقہ کو اپ کرش پرہار کہتے ہیں۔ اور ان دونوں بولوں کے مرکبات سے سینکڑوں بول بنتے ہیں۔

ڈا اور ڑا کے مرکبات:- جب ان دو بولوں دا اور را کو مضراب سے جلدی جلدی ادا کیا جاتا ہے تو اس سے سینکڑوں قسم کے بول اور مختلف اقسام کی لے کے نت نئے انداز پیدا ہو جاتے ہیں مثلاً دردارا۔ درردارا۔ دادر دادر دارا دارا۔ درردارا دادردارا۔ دارا دارا دادا رارا۔ دارادررا دردارا۔ دارا دردر دارا دردر۔ رارا دردر رادر دارا۔ دارارادر درراد ارا۔ دردر دردر دادادر دادر دارا دردا رادر دردر۔ وغیرہ وغیرہ اسی قسم کے ان دو بولوں سے بول بنتے ہیں اور ان دو بولوں سے ستار کی باج میں صرف بولوں کا ایک خوشنما باغ ہی نہیں کھلتا بلکہ اس میں گائکی اور لے کے مختلف انگ پیدا ہو جاتے ہیں۔

ستار کی باج کے انگ

ستار کے ان دونوں بولوں ڈا اور ڑا سے بولوں کا گلدستہ تو بنتا ہی ہے مگر ان بولوں کی لوٹ پلٹ سے جو سروں سے مختلف انگ ظاہر ہوتے ہیں وہ عجیب وغریب اور نت نئی خوبیوں سے مرصع ہوتے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں۔

جوڑ الاپ:- جب کسی راگ کے سروں میں ستار کے دونوں بولوں سے بلمپت لے کے وزن میں بڑھت کرتے ہیں اور اس راگ کی شکل دکھاتے ہیں تو اس انگ کو ستار کی اصطلاح میں جوڑ یا جوڑ الاپ کہتے ہیں اور اس انگ کو شروع میں بجایا جاتا ہے۔ اس سے مقصد راگ کا سروپ ظاہر کرنا اور راگ کا بلمپت کا انگ سوت۔ مینڈ۔ لچاؤ۔ گھلاؤ وغیرہ کے مختلف انگوں کا اظہار کیا جاتا ہے۔

سوت مینڈ:- یہ ایک لفظ عام طور سے بولا جاتا ہے۔ مگر ستار کی باج

میں سوت کا طریقہ الگ اور مینڈ کا طریقہ الگ مانا جاتا ہے۔

سوت کے سُر:- جب ایک پردے پر انگلی رکھ کر اور وہاں سے تار کو انگلی سے کھینچ کر اوپر کے سروں میں لے جا کر آہستہ آہستہ چھوڑتے ہوئے جب اس طرح اصلی سر پر آتے ہیں کہ بیچ کے تمام سر کھنچاؤ کے ساتھ بولتے آئیں اسے سوت کہتے ہیں مثلاً "ما" "مما"۔

مینڈ کے سُر:- جب ایک پردے پر انگلی رکھ کر اور وہاں سے انگلی سے تار کو اس طرح کھینچ کر اوپر کے سروں میں لے جاتے ہیں کہ بیچ کے سر بھی بولتے جائیں اور تار کا کھنچاؤ بھی قائم رہے اور کھنچاؤ میں یہ خوبی بھی ہو کہ بیچ کے سُر بھی بے سُرے نہ ہوں تو اس انداز کو ستار کی اصطلاح میں مینڈ کہتے ہیں۔ مگر ستار میں سوت مینڈ کا انگ پیدا کرنا بہت مشکل ہے اور اس کے لئے بڑی محنت و ریاض کی ضرورت ہے۔

لچاؤ گھلاؤ:- جو سر لوچ اور لچک کے ساتھ لگائے جاتے ہیں لچاؤ گھلاؤ کا انگ کہتے ہیں۔ ستار میں یہ انگ اس طرح پیدا کیا جاتا ہے کہ ہر سر کے پردے پر تار کو انگلی سے اس طرح لچکایا جاتا ہے کہ سر کی صداقت میں بھی فرق نہ آئے اور لچک بھی پیدا ہو جائے۔

انگ:- ستار میں بلمپت کے انگ الگ ہیں اور درست کے انگ الگ ہیں (۱) جوڑ (۲) الاپ (۳) سوت (۴) مینڈ (۵) لچاؤ (۶) گھلاؤ (۷) لچک (۸) اندولت سر وغیرہ۔ بلمپت کے انگ ہیں۔ مدھ کے انگ ہیں (۱) گمک (۲) لہک (۳) گدا (۴) دھاکہ وغیرہ اور درت کے انگ ہیں (۱) اچک (۲) سمیٹ (۳) گرہ کھٹی (۴) اڑان (۵) پیچ بل (۶) پھندہ (۷) کھینچ (۸) اینچ وغیرہ ان کے علاوہ ستار میں تانوں کے کچھ مخصوص انگ پیدا کئے جاتے ہیں۔ مثلاً

زمزمہ کی تان:- ستار میں ایک طریقہ دوسروں کو آپس میں لڑانے یا ایک سر کے ساتھ دوسرے سر کو ملا کر لگانے کا ہے یعنی جب دو سروں کو جلدی جلدی ایک ساتھ بجاتے ہیں تو اسکا طریقہ یہ

کہ ایک سرے کے پردہ پر انگلی رکھ کر اس کے برابر کے پردے پر دوسری انگلی سے اتنے جلدی ضرب لگا کر انگلی کو الگ کرتے جاتے ہیں کہ تان کے وزن میں ادرے میں فرق نہیں آتا اور دوہرے سر بولتے جاتے ہیں۔ دراصل یہ انگ سارنگی کا ہے۔ مگر ستار میں بھی بڑی خوبی سے ادا ہوتا ہے۔ اور اس کو ستار کی اصطلاح میں زمزمہ کہتے ہیں۔

کرنتن تان:۔ کرنتن مدہ سپتک سے مندر کی سپتک میں جاتے وقت یا تار سپتک سے مدہ سپتک میں آتے وقت کیا جاتا ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ جب اوپر کے سروں سے نیچے کے سروں کی طرف آتے وقت بائیں ہاتھ کی انگلیوں سے تار کو جھٹکے کے ساتھ دبا کر چھوڑتے جاتے ہیں۔ اس طرح ایک ساتھ دو تین تین سر ساتھ ساتھ بولتے جاتے ہیں اور ظاہر ہوتے جاتے ہیں۔ لیکن ایک سر کا تعلق دوسرے سر سے قائم رہتا ہے اسی وجہ سے اس طریقہ کو کرنتن کہتے ہیں۔ مگر کرنتن اتنی جلدی اور اس صفائی کے ساتھ کیا جاتا ہے کہ تان کا وزن سروں کا سلسلہ قائم رہے اور راگ کے سروپ وسروں کی صداقت میں بھی کسی طرح بھی فرق نہ آئے۔

سرچھوٹ تان:۔ یہ ستار کا مخصوص انگ ہے جس کی ادائیگی کا طریقہ یہ ہے کہ بائیں ہاتھ کی انگلیاں ستار کے پردوں پر دوڑ کر تان پیدا کرتی ہیں اور بائیں ہاتھ سے مضراب باج کے تار کے ساتھ چکاریوں پر بھی پڑتی ہے جس کی وجہ سے سر بھی قائم رہتا ہے اور تان بھی پیدا ہوتی ہے۔

جھالا یا جھارا:۔ جب درت لے میں باج کے تار کے سروں کے ساتھ جب مضراب سے چکاروں کا استعمال میں بھی لے کے حلقہ میں کیا جاتا ہے اور اس میں ستار کے دونوں بولوں کا درت لے میں اکہرا، دوہرا تیرہ۔ اور اٹھاسیہا استعمال کیا جاتا ہے۔ تو اس کو جھارا کہتے ہیں۔

لڑ گتھاؤ انگ:۔ جب جھارے میں لے کی کاٹ چھانٹ سروں کے الٹ پلٹ سے مختلف وزنوں اور مختلف سروں کے ٹکڑوں سے کرتے ہیں اور اس لے اور سروں کی کاٹ چھانٹ سے جو انگ پیدا ہوتا ہے اور اس کے ساتھ چکاریوں کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ اس لئے اسے اٹھاسیہا

جھالا بھی کہتے ہیں اور لڑ کھا ڈ کا انگ بھی کہتے ہیں۔

گت باج:- جب ستار میں کسی راگ میں اس راگ کے سروں کی مناسبت سے لے میں بندش باندھ کر طبلہ کے ساتھ لے اور سروں کی بندش کے ساتھ بجاتے ہیں تو اس کو گت کہتے ہیں۔ خیال کی طرح گت بھی دو قسم کی ہوتی ہے۔ بلمپت لے کی گت۔ درت لے کی گت۔

بلمپت گت:- بلمپت گت اس گت کو کہتے ہیں جس کی بندش بلمپت یعنی رکی ہوئی اور ٹھہری ہوئی لے کے وزن میں ہو۔ اس گت میں بلمپت لے اور بلمپت سروں کے انگ ظاہر کئے جاتے ہیں اور یہ بلمپت انگ کی گت بلمپت گائیکی کے ان تمام مایہ ناز انگوں سے جو بلمپت خیالوں میں طرۂ امتیاز مانے جاتے ہیں۔ مثلاً سوت مینڈ کا انگ۔ لچاؤ گھلاؤ کا انگ۔ لچک لہک کا انگ۔ اینچ کھینچ کا انگ اور بلمپت لے کے مختلف درجات اور ان کے مقامات اور اس لے کی ماترہ پر ستار وغیرہ یعنی بلمپت سروں میں جو جو انگ پیدا ہوتے ہیں اور بلمپت لے میں جو جو مقامات اور درجات ہوتے ہیں اس بلمپت گت میں ان سب خصوصیات کا اظہار ہوتا ہے۔ اور یہ ان سب چیزوں کی مرصع ہوتی ہے۔ آج کل یہ بلمپت گت مسیت خانی گت کے نام سے مشہور رہے۔ کیونکہ مسیت خاں نامی فنکار نے اس انگ کو اپنا کر بہت سی گتیں بنائی ہیں۔

درت گت:- درت لے کی گت اس گت کو کہتے ہیں جو کسی راگ کے سروں کی مناسبت سے درت یعنی تیز رفتار یا جلدی جلدی چلنے والی لے کے وزن میں بندھی ہوئی ہو اور طبلہ کے ساتھ بجائی جائے یہ گت درت لے کے انگوں درت لے کی مختلف چالوں درت لے کے حلقوں کی کاٹ چھانٹ اور درت خیالوں کی طرح جو طرۂ امتیاز گائیکی کے انگ ان خیالوں میں ہوتے ہیں۔ مثلاً بول بانٹ کا انگ۔ لے کاری کا انگ۔ سروں میں اچک سمیت۔ پیچ بل۔ اور لے اور سروں کی کاٹ چھانٹ وغیرہ الغرض وہ تمام خوبیاں جو درت خیالوں میں پائی جاتی ہیں یہ درت گت ان تمام خصوصیات سے مرصع ہوتی ہے۔ آجکل اس درت گت کو رضا خانی گت

کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ کیونکہ ایک رضا خان نامی مشہور فنکار نے اس انگ کو اپنا کر اور حضرت امیر خسروؒ کی اس انگ کی گتوں پر اپنی بہت سی گتیں بنا کر رائج کی تھیں۔

حقیقت تو یہ ہے کہ ستار کی خوبیوں اور اس کی خصوصیات کے بیان کے لئے ایک الگ کتاب کی ضرورت ہے۔ ہم نے یہاں صرف مختصر نمونے کے طور پر ستار کی چند خوبیوں کا اظہار کر دیا ہے جس سے ستار کی خوبیوں کا اندازہ لگایا جا سکے۔ اگر انصاف کی نظر سے، ستار کی ساخت، ستار کی بناوٹ، ستار کی باج اور ستار کی جملہ خصوصیات کو ذرا علمی فنی عمیق نظر سے دیکھا جائے تو ہر انصاف پسند اور حق شناس انسان یہ کہنے پر مجبور ہوگا کہ حضرت امیر خسروؒ نے ستار جیسا ساز ایجاد کر کے صرف موسیقی میں ایک بہترین ساز کا اضافہ ہی نہیں کر دیا ہے۔ بلکہ دنیائے موسیقی کا دامن انمول جواہرات سے بھر دیا ہے۔

حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد طبلہ

طبلہ کی ایجاد کے متعلق محققین و مصنفین۔ ماہرین اور گرنتھ کاروں کا متفقہ فیصلہ ہے کہ طبلہ حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔ گرنتھ کاروں کا قول ہے کہ طبلے کی ایجاد کے متعلق زیادہ تر ودوان (ماہرین موسیقی) کا خیال ہے کہ علاؤالدین خلجی کے عہد میں امیر خسروؒ نامی ماہر موسیقی نے پکھاوج کو بیچ میں سے کاٹ کر طبلہ ایجاد کیا۔ کہا جاتا ہے کہ طبل نامی فارسی لفظ سے بنا ہے طبل کا مطلب ہے نقارہ۔ (سنگیت وشارد)

اس کے متعلق تو ہم یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہہ سکتے کہ پکھاوج کاٹ کر طبلہ بنا ہے یا طبلہ جوڑ کر پکھاوج بنی ہے۔ کیونکہ پکھاوج کی تاریخی حقیقت ہمیں ابھی تک ہمیں کچھ معلوم نہیں ہو سکی کہ یہ کس نے ایجاد کی اور کس دور میں بنی۔ البتہ طبل کے متعلق تو ہم کو اتنا معلوم ہے کہ یہ بہت قدیم باجہ ہے جو طوبال قابل کے بیٹے نے اپنے نام پر ایجاد کیا تھا۔ اور آج تک طبل جنگ کے نام سے مشہور ہے لیکن اگر حقیقت میں نظر سے دیکھا جائے تو طبلہ کی ساخت۔ اس کی باج اور اسکے

طریقہ وغیرہ ہر ایک چیز ان سب سے جداگانہ اور الگ ہے اور اگر طبلہ کی ساخت باج۔ اور اس کے بجانے کے طریق کو علمی فنی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس میں ایسی خوبیاں اور خصوصیات نظر آتی ہیں جو بے اور تال کے کسی دوسرے ساز میں نظر نہیں آتیں۔

طبلہ کی ساخت: طبلہ کے دو حصے ہوتے ہیں۔ جن میں سے ایک کو داہنا اور دوسرے کو بایاں کہتے ہیں۔ کیونکہ داہنا دائیں ہاتھ سے اور بایاں بائیں ہاتھ سے بجایا جاتا ہے۔ داہنا طبلہ کاٹ کا اور بایاں لکڑی۔ مٹی یا کسی دھات کا ہوتا ہے۔

طبلہ کی پڑی:- طبلہ کے دائیں اور بائیں کے منہ پر جو چمڑا منڈھا ہوا ہوتا ہے اس کو پڑی کہتے ہیں۔ پڑی کی بناوٹ میں چند خصوصیات بھی خاص طور سے قابل غور ہوتی ہیں۔ مثلاً پڑی کی گوٹ۔ چانٹی۔ بدھی۔ دوال میدان۔ گجرا۔ اڈو اور سیاہی وغیرہ بھی عجیب و غریب خوبیوں کا اظہار کرتے ہیں۔

چانٹی:- پڑی کے چاروں کناروں کی طرف جو چمڑے کی گوٹ لگی ہوئی ہوتی ہے اسی کو چانٹی کہتے ہیں اور بعض گوٹ بھی کہتے ہیں۔

گجرا:- پڑی کے چاروں طرف گوٹ کے کناروں پر جو چمڑے کا بنا ہوا فیتہ لگا ہوا ہوتا ہے۔ اسی کو گجرا کہتے ہیں۔

سیاہی:- دائیں طبلہ کے بیچ میں اور بائیں کی پڑی کے بیچ سے کچھ آگے سیاہی کی ایک ٹکیہ لگائی جاتی ہے اس کو سیاہی کہتے ہیں۔

لَو یا میدان:- چانٹی اور سیاہی کے بیچ کا جو حصہ ہوتا ہے وہ لَو کہلاتا ہے اسی کو بعض میدان بھی کہتے ہیں۔

دوال یا بدھی:- دائیں بائیں کی پڑی کو چمڑے کے فیتہ کی ڈوری سے کسا جاتا ہے اسے دوال کہتے ہیں اور بعض اسے بدھی کہتے ہیں۔

گٹے یا اڈو:- دائیں طبلہ کی دوالوں میں طبلہ کے چڑھانے اور اتارنے کے لئے جو لکڑی کے کٹے ہوئے گٹے لگے ہوتے ہیں ان کو اڈو کہتے ہیں اور بعض انہیں گٹے کہتے ہیں۔ اڈو نیچے کھسکانے یا ٹھونکنے سے سر چڑھتا ہے

اور نیچے سے اوپر کھسکانے سے طبلہ کا سُر اترتا ہے۔ اڈو زیادہ سُر اتارنے چڑھانے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں اگر معمولی فرق ہو تو پڑی کے گجرے پر ہی ہلکی سی ضرب اوپر مارنے سے چڑھ جاتا ہے اور گجرے کے نیچے سے اوپر کی طرف ضرب مارنے سے طبلہ اتر جاتا ہے۔

طبلے کی بناوٹ میں حضرت امیر خسروؒ نے بڑی علمی فنی قابلیت اور اعلیٰ دماغی کا ثبوت دیا ہے۔ اول تو طبلہ کے دو حصہ ہونے کی وجہ سے مردنگ پکھاوج اور ڈھولک وغیرہ کا وہ عیب جو ان کے ایک بول ہونے کی وجہ سے ان میں پیدا ہوتا ہے کہ ان میں گونج زیادہ پیدا ہو جاتی ہے اور آواز بدھی، بھیانک اور بے سری معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ جب ان کے ایک طرف تھاپ ماری جاتی ہے تو دوسری طرف کی پڑی میں اس کی گونج پیدا ہوتی ہے چونکہ مردنگ، پکھاوج اور ڈھولک وغیرہ کے دائیں ہاتھ کی پڑی تو سر میں ملی ہوئی ہوتی ہے۔ مگر بائیں ہاتھ کی پڑی ڈھیلی اور بے سری ہوتی ہے اس لئے ان دونوں کی آواز کی مل کر جو گونج پیدا ہوتی ہے وہ بھیانک اور بے سری معلوم ہوتی ہے۔ مگر طبلہ کے دو حصہ ہونے کی وجہ سے یہ عیب دور ہو جاتا ہے دوسرے پکھاوج اور مردنگ اور ڈھولک میں دونوں ہاتھوں کی ہتھیلیوں سے کام لیا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی آواز میں زیادہ شور اور گھور ہوتا ہے۔ اور طبلے میں صرف انگلیوں سے کام لیا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے طبلے کی آواز سبک اور خوشنما ہو جاتی ہے اور بول بھی ستھرے صاف اور شفاف سنائی دیتے ہیں۔

طبلے کی باج کے بول:- حضرت امیر خسروؒ نے طبلے کے باج کے بول مقرر کرنے میں بھی ایک عجیب و غریب جدت کا اظہار فرمایا ہے۔ آپ نے طبلے کی باج کے دس بول مقرر کئے ہیں اور ان کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ (۱) داہنے ہاتھ کے بول (۲) بائیں ہاتھ کے بول (۳) دونوں ہاتھوں کے مشترکہ بول۔

طبلہ باج کے دس بول:- (۱) دھا (۲) دھن (۳) تٹ (۴) تن

(۵) تک (۶) دھی (۷) تا (۸) تک (۹) کن (۱۰) کت۔ ان دسوں بولوں کو ایک دوسرے سے ملانے پر بہت سے بول بن جاتے ہیں۔ جن کو داہنے ہاتھ۔ بائیں ہاتھ۔ اور مشترکہ دونوں ہاتھوں کے بولوں پر تقسیم کیا جاتا ہے مگر وہ سب بول انہیں دس بولوں سے مرکب ہوتے ہیں۔ مثلاً

دائیں طبلہ پر بجنے والے بول:- (۱) نا (۲) تا (۳) تٹ (۴) کٹ (۵) دن (۶) تن وغیرہ بول ہوتے ہیں جو دائیں ہاتھ کے طبلے پر بجائے جاتے ہیں۔

بائیں پر بجنے والے بول:- (۱) دھن (۲) گے (۳) ک (۴) کت (۵) کن (۶) دھن (۷) گھن وغیرہ بول ہوتے ہیں جو بائیں ہاتھ سے بجائے جاتے ہیں۔

دونوں ہاتھوں سے بجنے والے بول:- (۱) دھن (۲) دھنن (۳) دھا (۴) دھنا (۵) دھنک (۶) گدی (۷) کڑنک (۸) کٹ تک (۹) ترک (۱۰) کڑان (۱۱) تان (۱۲) ترکٹ وغیرہ دونوں ہاتھوں سے مشترکہ طور پر بجائے جاتے ہیں۔

ان متذکرہ بالا بولوں کے علاوہ اور بھی بہت سے بول ہیں مگر یہ سب بول انہیں دس اصولی بولوں سے مرکب کر کے بنائے گئے ہیں۔

طبلے کے سب بول تین حصوں میں تقسیم کئے جاتے ہیں جن کو (۱) کھلے بول (۲) بند بول (۳) اور تھاپ بول کہا جاتا ہے۔

طبلے کے کھلے بول:- کھلے بول وہ کہلاتے ہیں جو داہنے ہاتھ کے طبلے پر بجائے جاتے ہیں۔ جن سے صاف اور سریلی آوازیں نکلتی ہیں اور ان کی آس بھی کھلی ہوئی ہوتی ہے۔

بائیں کے بند بول:- بند بول وہ کہلاتے ہیں جو بائیں پر بجائے جاتے ہیں اور جن کے بجانے سے آواز صاف اور سریلی نہیں نکلتی بلکہ ہلکی اور دبی ہوئی نکلتی ہے۔ اس وجہ سے انہیں بند بول کہتے ہیں۔

تھاپ سے بجنے والے بول:- وہ بول کہلاتے ہیں جو طبلہ کی سیاہی والے

آدھے حصے پر سب انگلیاں ملا کر پورے ہاتھ کا پنجہ کتاب کی صورت میں مارا جاتا ہے اور ہتھیلی کا حصہ سیاہی کے کنارے پر آجاتا ہے اس صورت سے جو بول بجتے ہیں ان کو ہی کتاب بول اور بعض تھپیا بول کہتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ طبلے کی ساخت۔ بناوٹ۔ باج۔ بولوں کی ادائیگی اور انگلیوں وغیرہ کے طریقے اور ان کی تشریحات وغیرہ کے بیان کے لئے ایک الگ ضخیم کتاب کی ضرورت ہے اس لئے ہم طوالت کے خوف سے طبلے کے حال پر اس سے زیادہ لکھنا مناسب نہیں سمجھتے۔ ہمارا مقصد صرف یہ بیان کرنا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے طبلہ کی ایجاد میں بھی اپنی خداداد ذہانت اور قابلیت علمی فنی واقفیت اور عجیب وغریب جدت کا ثبوت دیا ہے۔

اور حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے طبلہ ایجاد کر کے دنیائے موسیقی اور خاص طور سے ہندوستانی موسیقی پر وہ احسان کیا ہے جسکو قیامت تک فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

حضرت امیر خسروؒ کی تالیں

حضرت امیر خسروؒ نے صرف طبلہ کی ایجاد ہی نہیں کی بلکہ طبلہ پر بجنے والے تال۔ ان کے ٹھیکے اور ان کے اصول و قواعد بھی بنائے اور انکو رواج بھی دیا۔

ہمارے ماہرین فن اور محقق گرنتھ کاروں کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ مروجہ گانوں کی تالیں۔ تالوں کے اصول و قواعد اور ان تالوں کے مروجہ ٹھیکے جو طبلہ پر بجائے جاتے ہیں۔ تمام حضرات امیر خسروؒ کی ہی ایجاد اور ان کی ہی جدت طبع کے مرہون منت ہیں۔

ماہرین فن اور گرنتھ کاروں کے اقوال کی صداقت اس حقیقت کے اظہار سے ہوتی ہے کہ طبلہ۔ طبلے کے اصول و قواعد۔ طبلے کے بول۔ طبلے پر بجنے والے تال۔ طبلے پر بجنے والے ٹھیکے وغیرہ جو آج کل موسیقی ہند میں مروج ہیں۔ ان میں سے کسی بھی چیز کا کوئی ثبوت حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر کی کسی

کتاب سے نہیں ملتا۔ اس لئے ماہرین فن اور محقق گرنتھ کاروں کا یہ قول حق بجانب ہے کہ یہ تمام چیزیں حضرت امیر خسروؒ کی اختراعات ہیں اور انکی ہی جدت طبع کی مرہون منت ہیں۔

ماہرین فن اور محقق گرنتھ کاروں کے اس قول کو عقل سلیم بھی تسلیم کرتی ہے کہ جبکہ حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر کے زمانہ میں یہ مروجہ کلاسیکل گانے مثلاً خیال۔ دھرپد۔ سادرہ۔ ترانہ۔ تروٹ۔ چترنگ۔ ٹپہ۔ ٹھمری۔ دادرا وغیرہ کا رواج ہی نہیں تھا۔ جن کے ساتھ یہ مروجہ تال بجائے جاتے ہیں۔ اس لئے ان مروجہ تالوں کا وجود ہندوستان میں حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر ماننا صرف خوش فہمی ہی کہی جا سکتی ہے۔

حضرت امیر خسروؒ کی تالوں کو سمجھنے کے لئے تالوں کی چند اصطلاحی الفاظوں کا جاننا اور ان کا مطلب سمجھنا ضروری ہے۔ مثلاً تال کے ماترے (۱) تال کی ضربیں (۲) ضرب لگنے کے مقام (۳) خالی (۴) خالی کا مقام (۵) تال کی لے (۶) لے کے درجات (۷) بلمپت تال کی لے (۸) مدھ تال کی لے (۹) درت تال کی لے (۱۰) سم کا مقام (۱۱) اور تال کے بجنے کے بول وغیرہ۔

تال کے چند اصطلاحات اور ان کی تشریح

تال کا حلقہ:۔ ماتروں یعنی گنتی کی مقررہ تعداد کے حلقے کو تال کہتے ہیں کیونکہ ہر ایک تال میں ماتروں کی تعداد مقرر ہوتی ہے مثلاً ایک تال کے بارہ ماترے ہیں تو جب ایک سے بارہ تک گن کر پھر ایک کہیں تو یہ تال کا پورا حلقہ کہلاتا ہے۔

تال:۔ تال گانے کی چیز کے ناپنے کا آلہ ہوتا ہے۔ اس سے ہی گانے کے وقفے کو ناپا جاتا ہے کیونکہ تال کے ماتروں کے شمار پر ہی گانوں کے وزن قائم کئے جاتے ہیں۔ اس پر ہی گانوں کے کھرے کھوٹے یعنی اٹل پر ہی گانوں کا لے میں ہونا یا لے سے الگ ہونے کا اندازہ لگایا

لگایا جاتا ہے اگر گانا تال کے ماتروں کے مطابق ہے تو صحیح اور اگر کم و بیش ہے تو غلط۔

تال میں گنتی کی رفتار کے عدد کو ماترہ کہتے ہیں مثلاً ۱-۲-۳-۴-

ماترہ:- اس ایک ایک عدد کو ایک ایک ماترہ کہتے ہیں یعنی یہ چار عدد چار ماترے ہیں۔ یا یوں سمجھئے کہ نبض کی ایک ایک حرکت۔ یا گھنٹے کی رفتار کی ایک ایک کھٹ کھٹ ایک ایک ماترہ ہے۔ ان ماتروں کی مختلف تعداد وں پر ہی مختلف تال مقرر کئے گئے ہیں۔

تال کے ماتروں کی رفتار کو لے کہتے ہیں۔ یعنی لے اس رفتار کو کہتے ہیں

لے:- جو وزن کے ساتھ یکساں چلے۔ مثلاً نبض کی رفتار یا گھنٹے کی کھٹ کھٹ کی رفتار جو یکساں چلتی ہے اس کو لے کہتے ہیں اور لے کی رفتار تین قسم کی مانی جاتی ہے (۱) بلمپت لے (۲) مدھ لے (۳) درت لے۔

بلمپت لے اس دھیمی سست اور رکی ہوئی رفتار کے وزن کو

بلمپت لے:- کہتے ہیں جو بہت ہی آہستہ آہستہ چال میں چلے۔ مثلاً گھنٹے کی رفتار کی ایک ایک کھٹ کھٹ پر ایک ایک قدم اٹھایا جائے یا ایک دو تین چار وغیرہ گنا جائے تو یہ تو برابر کی رفتار یا گنتی کہلائے گی اور اگر گھنٹے کی آٹھ آٹھ کھٹ پر ایک ایک قدم اٹھایا جائے یا گنتی کا ایک ایک عدد گنا جائے تو یہ گنتی آہستہ۔ رکی ہوئی اور دھیمی چال کہلائے گی اسی رکی ہوئی رفتار کی چال کو تال کی اصطلاح میں بلمپت لے کہتے ہیں۔

مدھ کے معنی بیچ کے ہیں یعنی لے کی وہ رفتار جو نہ

مدھ لے کی رفتار:- بہت دھیمی یا آہستہ ہو اور نہ بہت تیز ہو۔ مثلاً بلمپت لے کی رفتار میں گھنٹے کی آٹھ آٹھ کھٹ کے بعد ایک ایک قدم یا ایک گنتی کا عدد گنا۔ اب اگر گھنٹے کے دو دو کھٹکوں کے بعد ایک ایک قدم یا گنتی کا ایک ایک عدد گنا جائے تو یہ رفتار نہ بہت آہستہ یا رکی ہوئی ہو جائے گی نہ بہت تیز۔ اسی بیچ کی رفتار کو تال کی اصطلاح میں مدھ لے یا بیچ کی رفتار کی لے کہتے ہیں۔

درت رفتار کی لے:- درت کے معنی بہت تیز کے ہیں۔ یعنی لے کی وہ رفتار جو بہت تیزی کے ساتھ جلدی چلے مثلاً بلمپت لے میں گھنٹے کے آٹھ آٹھ کھٹکوں کے بعد گنتی کا ایک ایک گنا اور مدھ لے میں گھنٹے کے ایک ایک کھٹکے کے برابر یا دو دو کھٹکوں کے فاصلے سے گنتی کا ایک ایک عدد گنا۔ اب اگر گھنٹے کے ایک ایک کھٹکے سے دوسرے کھٹکے تک اگر آٹھ قدم اٹھائے جائیں یا گنتی کے آٹھ عدد گنے جائیں تو یہ کتنی تیز رفتار ہوگی اسی تیز رفتاری کو تال کی اصطلاح میں درت لے کہتے ہیں۔

سم کا مقام:- سم اس مقام کو کہتے ہیں جہاں سے تال کا حلقہ شروع ہوتا ہے اس لئے سم۔ تال کے پہلے ماترے اور گنتی کے پہلے عدد پر ہوتا ہے کیونکہ ہر تال کا حلقہ پہلے ماترے یا گنتی کے پہلے عدد سے ہی شروع ہوتا ہے اس لئے تال کا سم بھی ہمیشہ ہمیشہ پہلے ماترہ پر ہی ہر ایک تال کا ہوتا ہے اور سم پر ہی تال کی پہلی ضرب یا تالی بجائی جاتی ہے۔

ضربوں کے مقام:- ہر ایک تال کا حلقہ کچھ مقررہ ماتروں کا ہوتا ہے اور اس مقررہ ماتروں کے حلقہ میں کچھ ماترے ایسے بھی مقرر کئے ہوئے ہوتے ہیں جن پر تالی بجائی جاتی ہے۔ اس تالی بجانے ہی کو ضرب یا ضرب مارنا کہتے ہیں۔ مثلاً ایک تال کا حلقہ دس ماترے کا ہے یعنی اس میں دس تک گنتی گنی جاتی ہے اور اس میں ایک پر تین پر اور آٹھ پر ضرب یا تالی بجائی جاتی ہے تو اس کی صورت لکھائی میں یہ ہوگی۔

۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
[illegible]		ضرب					ضرب		سم

یعنی ایک پر جو ضرب ہے وہ تو ضروری ہے کیونکہ وہ سم کا مقام ہے مگر تین اور آٹھ پر جو تالی بجائی جاتی ہے وہ ضرب کہلاتی ہے۔

خالی کا مقام:- تال کے حلقہ میں ایک مقام ایسا ہوتا ہے۔ جہاں بجائے ضرب دینے یا تالی بجانے کے ہاتھ کو ہاتھ پر سے جھٹکا دیتے ہیں [illegible] کی جگہ دکھانے کی علامت ہے یا بجائے تالی

بجانے کے ہاتھ کو ہاتھ میں بند کر لیتے ہیں اور تالی نہیں بجاتے۔ اس ماترے کی جگہ کو خالی کا مقام کہتے ہیں اور اسی وجہ سے ضرب کی جگہ کو بھری کا مقام اور خالی کی جگہ کو خالی کا مقام کہتے ہیں۔

آوردی:۔ آوردی کا مطلب پھیرنا۔ چکر لگانا۔ اور دہرانا ہے۔ اسلئے تال کے حلقہ کو پورا کرنے کو آوردی کہتے ہیں۔ یعنی تال کے ماتروں کو ایک سے شروع کرکے اس کے پورے ماترے گنے جائیں اور پھر ایک پر آجائیں تو اس کو ایک آوردی کہیں گے اور اسی طرح اس کو جتنی مرتبہ گنا جائے گا اس کو اتنی آوردیاں کہا جائے گا مطلب یہ ہے کہ آوردی تال کے پورے حلقے کو کہتے ہیں۔

طبلہ کا ٹھیکہ:۔ طبلہ پر جو بول بجائے جاتے ہیں اس کو ٹھیکا کہا جاتا ہے تال کے جتنے ماترے ہوتے ہیں اتنے ہی ٹھیکے کے بول ہوتے ہیں اور جس رفتار میں تال کے ماترے چلتے ہیں اسی رفتار میں طبلے کے بول بجتے ہیں۔ جس طرح ماترے تال کا حلقہ پورا کرتے ہیں اسی طرح ٹھیکے کے بول تال کا حلقہ پورا کرتے ہیں۔ ٹھیکے میں طبلے کے مخصوص بول ہوتے ہیں۔ اور ہر تال کے ٹھیکے کے بول دوسرے تال کے ٹھیکے کے بولوں سے مختلف ہوتے ہیں جس کی وجہ سے ایک تال دوسرے تال سے الگ ہو جاتا ہے اکثر تال یکساں ماتروں کے ہوتے ہیں مگر وہ اپنے اپنے ٹھیکوں کی وجہ سے الگ الگ پہچانے جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے نہیں ملتے۔

حضرت امیر خسروؒ کی تالیں اور انکے ٹھیکے

۱۔ تال تیتالہ (دھیمہ تیتالہ)

اس کو تین تال اور ترتال بھی کہتے ہیں۔ اس تال کے سولہ ماترے تین ضربیں اور ایک خالی ہے، ضربیں ایک پر۔ پانچ پر۔ اور تیراں پر ہیں اور نو پر خالی ہے۔

تیتالہ کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم	ضرب	خالی	ضرب	
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۴ [illegible]
ٹھیکہ	تا دھن دھن تا	نا دھن دھن تا	تا تن تن تا	نا دھن دھن تا	

۲۔ تال تلواڑا

اس تال میں سولہ ماترے، تین ضربیں، ایک خالی ہے۔ ضربیں ایک پر۔ پانچ پر
اور تیرہ پر ہیں۔ اور نو پر خالی ہے اس تال کے ماترے۔ ضربیں۔ خالی وغیرہ
دھمیہ تیتالہ کے مطابق ہیں، دونوں تالوں میں ٹھیکوں کا فرق ہے، دوسرے
تیتالہ مدھ و درت میں بجایا جاتا ہے۔ اور تلواڑا بلمپت لے کا تال ہے اور
بلمپت لے میں بجایا جاتا ہے۔

تال تلواڑے کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم	ضرب	خالی	ضرب	
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۴ [illegible]
ٹھیکہ	دھا ترکٹ دھن دھنا	دھادھا دھن دھن	تا ترکٹ دھن دھن	دھا دھا دھن دھن	

۳۔ اکوائی تال

اس تال کے ماترے، ضربیں وغیرہ سب تیتالہ اور تلواڑے
کے مطابق ہیں صرف ٹھیکے کا فرق ہے۔ تلواڑا بلمپت میں تیتالہ
مدھ میں اور یہ زیادہ درت میں بجایا جاتا ہے۔

اکوائی کے ماترے اور ٹھیکہ

ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	[illegible]
ٹھیکہ	دھا دھی ان نا	دھا دھی ان نا	تا تی ان نا	دھا دھی ان نا	

۴۔ تال آڑا چوتالہ

اس کے ماترے چودہ ہیں، ضربیں چار ہیں۔ اس میں خالی نہیں ہے ضربیں ایک پر۔ تین پر۔ سات پر۔ اور گیارہ پر ہیں۔ چار ضربوں کی وجہ سے اس کا نام آڑا چوتالہ ہے۔

آڑے چوتالہ کے ماترے اور ٹھیکا

آڑے چوتالہ کے متعلق ماہرین فن کا قول یہ ہے کہ اس تال کے ٹھیکہ کی بندش اور تال کی ضربوں کی تقسیم اس قسم کی ہے جس کی وجہ سے اس کو آڑا چوتالہ کہا گیا ہے ٹھیکہ میں جو لفظ ترکٹ دونوں جگہ ہے ان دونوں لفظوں کو ایک ایک ماترہ میں ادا کرنا چاہئے۔

	سم	ضرب	ضرب	ضرب	
ماترے	۱ ۲	۳ ۴ ۵ ۶	۷ ۸ ۹ ۱۰	۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	[illegible]
ٹھیکہ	دھی ترکٹ	دھن نا دھن نا	ترکٹ تا ترکٹ دھن	نا دھن دھن نا	

۵۔ جھومرا تال

اسکے چودہ ماترے تین ضربیں اور ایک خالی ہے۔ ضربیں ایک پر۔ چار پر۔ اور گیارہ پر ہیں اور آٹھ پر خالی ہے (ترکٹ اور دھگے ایک ایک ماترے کے بول ہیں)

جھومرے کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم	ضرب	خالی	ضرب ۳	
ماترے	۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶ ۷	۸ ۹ ۱۰	۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	تال جھومرا بلمپت
ٹھیکہ	دھن نا ترکٹ	دھگے ترکٹ دھن تا	کت تا ترکٹ	دھگے ترکٹ دھن نا	+

۶۔ تال پہلواں

تال پہلواں کو آج کل دیپ چندی اور چاچر بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے چودہ ماترے تین ضربیں اور ایک خالی ہے۔ ضربیں ایک پر چار پر۔ گیارہ پر اور آٹھ پر خالی ہے۔ یعنی اس پہلواں تال کی ضربیں۔ خالی اور ماترے وغیرہ بالکل جھومرہ تال کے مطابق ہیں۔ مگر دونوں میں اول فرق تو ٹھیکوں کا ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ جھومرا بلمپت لے کا تال ہے اور پہلواں درت لے کا تال ہے۔ تیسرا فرق یہ ہے کہ جھومرا بلمپت لے میں خیال وغیرہ کلاسیکل گانوں کے ساتھ بجتا ہے۔ اور پہلواں درت لے میں ہلکے پھلکے اور ٹھمری و دادرے وغیرہ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔

تال پہلواں (چاچر) کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم	ضرب	خالی	ضرب	
ماترے	۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶ ۷	۸ ۹ ۱۰	۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	تال چاچر درت ۱۵
ٹھیکہ	دھا دھی انگ	دھا دھا دھی انگ	تا تی انگ	دھا دھا دھی انگ	+

۷۔ تال فرودست

اس تال میں چودہ ماترے۔ پانچ ضربیں ہیں۔ اس میں خالی نہیں ہے

ضربوں کی تقسیم ایک پر - پانچ پر - نو پر - گیارہ پر - اور تیرہ پر ہے۔

زرودست کے ماترے اور ٹھیکہ

ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰	۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴	[illegible]
ٹھیکہ	دھن دھن نا ترکٹ	تو نا کت تا	دھگا نادھی	تکے دھگا	نادھی ناکے	

۸ - جت تال

اس کے سولہ ماترے - تین ضربیں ہیں - اس میں خالی نہیں ہے - ضربوں کی تقسیم ایک پر - پانچ پر - اور چودہ پر ہے۔

	سم	ضرب	ضرب	
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳	۱۴ ۱۵ ۱۶	[illegible]
ٹھیکہ	دھن آن دھا آ	دھن آن دھا دھن آن دھا آ گے اے	تن آں تا	

۹ - سواری تال

اس تال کے بتیس ماترے ہیں اور اس میں چار ضربیں ہیں خالی نہیں ہے - اس کی ضربوں کی تقسیم اسطرح ہے ایک پر - نو پر - سترہ پر اور پچیس پر - بعض اسکے سولہ ماترے مانتے ہیں یعنی گنتی مدہ لے میں اور ٹھیکا درت میں کہتے ہیں - اسکو مردانی سواری بھی کہتے ہیں -

سواری تال کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم	ضرب	
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	[illegible]
ٹھیکہ	دھن دھن نا آں دھن ان دھن ان	تا آں دھن دھن نادھن دھن نا	
	ضرب	ضرب	
ماترے	۱۷ ۱۸ ۱۹ ۲۰ ۲۱ ۲۲ ۲۳ ۲۴	۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰ ۳۱ ۳۲	
ٹھیکہ	دھن ترکٹ دھن دھن دھا دھا دھن تا	کت تا کت دھن تا دھن دھن تا	

۱۰۔ تال زنانی سواری

اس تال کے تیس ماترے اور سات ضربیں ہیں اس میں خالی نہیں ہے اور اس کی ضربوں کی تقسیم اس طرح ہے۔ ایک پر۔ پانچ پر۔ نو پر۔ تیرہ پر۔ سترہ پر۔ تیئیس پر اور ستائیس پر ہیں۔ بعض اس پندرہ ماترے مانتے ہیں۔ یعنے ماترے مدہ لے میں اور ٹھیکا درت میں کہتے ہیں۔

زبانی سواری کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم	ضرب	ضرب	ضرب
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶
ٹھیکہ	دھن ان نا آں	دھن ان دھن آں	نا آں دھن دھن	نا دھن دھن نا

	ضرب	ضرب	ضرب
ماترے	۱۷ ۱۸ ۱۹ ۲۰ ۲۱ ۲۲	۲۳ ۲۴ ۲۵ ۲۶	۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰
ٹھیکہ	دھن ترکٹ دھن نا دھن نا	کت نا ترکٹ دھن	نا دھن دھن نا

۱۱۔ تال داستان

اس تال کے بیس ماترے ہیں اور پانچ ضربیں ہیں اس میں خالی نہیں ہے ضربوں کی تقسیم۔ ایک پر۔ پانچ پر۔ نو پر۔ تیرہ پر۔ سترہ پر ہیں۔ یہ نقارے کا تال ہے۔

داستان کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم	ضرب	ضرب	ضرب	ضرب
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱۷ ۱۸ ۱۹ ۲۰
ٹھیکہ	کا تا کا تا	کت کت کا تا	کت کا دھ گھ	جھا کت کی دھی	گی دی گھ جھا

۱۲. تال اکتالہ

اس تال کے بارہ ماترے تین ضربیں ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر۔ پانچ پر۔ نو پر ہیں چونکہ اس کی سب ضربوں کا وقفہ برابر ہے مگر خالی تال دی جائے تو یہ معلوم نہیں ہو سکتا کہ سم کہاں ہے۔ کیونکہ سب ضربیں یکساں معلوم ہوتی ہیں۔ اس وجہ سے اس تال کو اکتالہ کہتے ہیں۔

تال اکتالہ کے ماترے اور ٹھیکہ

ماترے	۱ (سم)	۲	۳	۴	۵ (ضرب)	۶	۷	۸	۹ (ضرب)	۱۰	۱۱	۱۲	[illegible]
ٹھیکہ	دھن	دھن	نا	ترکٹ	تو	نا	کت	تا	دگھے	ترکٹ	دھن	نا	

۱۳. تال چوتالہ یا چارتال

اس کے بارہ ماترے اور چار ضربیں ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر۔ پانچ پر۔ نو پر اور گیارہ پر ہے۔ گیارہ کی ضرب سے یہ اکتالہ سے الگ ہوتا ہے۔ چار ضربوں کی وجہ سے ہی اس تال کو چوتالہ اور بعض چارتال بھی کہتے ہیں۔ ضربوں کے لحاظ سے اس میں اور اکتالہ میں گیارہ کی تال کا فرق ہے۔ دوسرے ٹھیکوں کے لحاظ ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ اس کے ٹھیکے کے بول بھیا کے بول کہلاتے ہیں اور آج کل یہ دھرپد کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔

چارتال یا چوتالہ کے ماترے اور ٹھیکہ

ماترے	۱ (سم)	۲	۳	۴	۵ (ضرب)	۶	۷	۸	۹ (ضرب)	۱۰	۱۱ (ضرب)	۱۲	[illegible]
ٹھیکہ	دھا	دھا	دھن	دھا	کت	دھا	دھن	دھا	تک	کت	گد	گن	

۱۴۔ چپک تال

اس تال کے سات ماترے اور تین ضربیں ہیں ضربوں کی تقسیم ایک پر
چار پر اور چھ پر ہے۔

چپک تال کے ماترے اور ٹھیکہ

ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	[illegible]
ٹھیکہ	دھم	کڑا	تک	دھا	دھا	کٹ	تک	[illegible]

۱۵۔ تال سول فاختہ

اس تال میں دس ماترے اور تین ضربیں ہیں۔ اس میں خالی نہیں ہے ضربوں
کی تقسیم اس طرح ہے ایک پر۔ پانچ پر اور سات پر۔
کہا جاتا ہے کہ اس تال کی رفتار اور ضربوں کی تقسیم کا وزن کا وزن حضرت
امیر خسروؒ نے مشہور جانور فاختہ کے بولنے کی آواز کے وزن پر مقرر کیا ہے۔

تال سول فاختہ کے ماترے اور ٹھیکہ

	×				ضرب		ضرب				
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	دوسرے آورتن کی پہلی ماترا
ٹھیکہ	دھن	دھن	دھا	دھا	دھن	تا	تن	تن	تا	تا	دھن

قوالی کے مخصوص تال

ماہرین فن ہر اس تال کو جو قوالی کے ساتھ بجائے جاتے ہیں۔ قوالی تال کہتے ہیں

قوالی کے تالوں کی تین قسمیں مانی جاتی ہیں۔ (۱) آٹھ ماترے کا تال (۲) سات ماترے کا تال (۳) چھ ماترے کا تال۔

آٹھ ماترے کا تال سولہ ماترے کا تال کا آدھا حصہ ہوتا ہے۔ سات ماترے کا تال چودہ ماترے کے تال کا آدھا حصہ ہوتا ہے اور چھ ماترے کا تال بارہ ماترے کے تال کا آدھا حصہ ہوتا ہے۔

آٹھ ماتروں کے تالوں میں (۱) آدھا تیتالہ (۲) قوالی ٹھیکا (۳) کہروا تال ہیں۔

سات ماتروں کے تالوں میں (۱) پشتو تال (۲) روپک تال (۳) تیور تال ہیں۔

چھ ماتروں کے تالوں میں (۱) دادرا تال۔

یہ سب قوالی کے ہی تال کہلاتے ہیں اور قوالی کی مختلف طرزوں اور مختلف اوزان کی غزلوں میں ان کی بحروں کی مناسبت سے استعمال ہوتے ہیں اور اپنی مخصوص ضربوں اور اپنے اپنے مخصوص ٹھیکوں کی وجہ سے ایک دوسرے سے الگ بھی ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے جداگانہ رنگ بھی پیدا کرتے ہیں اور ان تالوں میں بھی حضرت امیر خسروؒ نے عجیب و غریب علمی فنی قابلیت اور بہترین جدت کا اظہار فرمایا ہے۔ اس لئے قوالی کے چند تال بھی بطور نمونہ کے پیش کر رہے ہیں۔

۱۶۔ ادھا تیتالہ (ادھا تال)

اس تال کے آٹھ ماترے اور چار ضربیں ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر، تین پر پانچ پر، سات پر ہیں۔ اس کو ادھا تیتالہ اس وجہ سے کہا گیا ہے کہ اگر تیتالہ تال کے سولہ ماتروں کو آدھا آدھا تقسیم کیا جائے یعنی جس رفتار پر سولہ گنے جا رہے ہیں اگر اس کی آدھی رفتار میں سولہ کے حلقہ میں آٹھ گنے جائیں تو اس کی ضربوں کے وہی مقام ہو جائیں گے۔ جو اس ادھے تیتالہ کے ہیں اور اگر ادھے تیتالہ کے ماتروں کو دوگن میں گنا جائے تو وہ سولہ ہو جائیں گے اور آدھے تال کی ضربیں تیتالہ تال کی بن جائیں گی۔

تال ادھا تیتالہ کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم		ضرب		ضرب		ضرب		
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	٦	۷	۸	دوسرے دور کا سم
ٹھیکے	دھادھن	ان نا	دھادھن	ان نا	تا تن	ان نا	دھادھن	ان نا	

۱۷، تال قوالی

اس تال کے آٹھ ماترے ہیں اور دو ضربیں ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر اور پانچ پر ہے۔ اس میں خالی نہیں ہے۔ یہ بھی ضربوں کے لحاظ سے دھیمہ تیتالہ کا آدھا ہے۔

تال قوالی کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم				ضرب				
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	٦	۷	۸	[illegible]
ٹھیکے	دھا	کت	دھا	دھن	تا	کت	دھا	دھن	

۱۸۔ کہروا تال

اس تال کے ماترے آٹھ ہیں اور ضربیں دو ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر اور پانچ پر ہے قوالی تال اور اس کہروا تال کے ماترے اور ضربیں یکساں ہیں ٹھیکے میں فرق ہے

کہروا تال کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم				ضرب				
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	٦	۷	۸	دوسرے دور کا سم
ٹھیکے	دھا	گے	نا	تی	نا	کے	دھی	ن	

۱۹۔ پشتو تال

اس کے ماترے سات اور ضربیں تین ہیں ضربوں کی تقسیم ایک پر۔ چار پر اور چھ پر ہے۔ اس میں خالی نہیں ہے۔

تال پشتو کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم			ضرب		ضرب		
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۷ ماترے
ٹھیکہ	ترک	دھن	ان	دھا	دھا	تن	ان	

۲۰۔ روپک تال

اس تال کے سات ماترے اور تین ضربیں ہیں اور ضربوں کی تقسیم ایک پر۔ چار پر۔ اور چھ پر ہے۔ پشتو اور روپک کے ماترے ضربیں یکساں ہیں مگر صرف ٹھیکے کا فرق ہے۔ آج کل اس کی خالی ہر سم یعنی اس تال کے سم پر خالی دیتے ہیں۔

روپک تال کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم			ضرب		ضرب		
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۷ ماترے
ٹھیکہ	تی	تی	نا	دھن	نا	دھن	نا	

۲۱۔ تال تیورا

اس تال کے سات ماترے اور تین ضربیں ہیں۔ تقسیم ضرب ایک پر چار پر اور چھ پر ہیں اس کے ماترے ضربیں پشتو کی طرح ہیں مگر ٹھیکوں کا فرق ہے۔

تال تیورا کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم			ضرب		ضرب		
ماترے	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	[illegible]
ٹھیکہ	دھا	دھن	نا	کٹ	تک	گدی	گن	

۲۲۔ تال پنجابی ٹھیکہ

اس کے ماترے سولہ ہیں ضربیں تین ہیں ضربوں کی تقسیم ایک پر۔ پانچ پر اور تیرہ پر ہیں اور نو پر خالی ہے۔ اس کے ماترے، ضربیں اور خالی وغیرہ تیتالہ۔ تلواڑا اور اکوئی کی طرح ہیں صرف ٹھیکہ کا فرق ہے۔ یہ بھی قوالی تالوں میں شمار کیا جاتا ہے اور حضرت امیر خسروؒ کی ہی اختراع بتایا جاتا ہے۔

تال پنجابی ٹھیکہ کے ماترے اور ٹھیکہ

سم				ضرب				ضرب				ضرب				
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	[illegible]
دھا	ادھی	اک	دھا	دھا	ادھی	اک	دھا	تا	اتی	اک	تا	دھا	ادھی	اک	دھا	

۲۳۔ دادرا تال

اس تال میں چھ ماترے اور دو ضربیں ہیں۔ ضربوں کی تقسیم ایک پر اور چار پر ہیں۔ یہ سب سے چھوٹا تال کہلاتا ہے۔

دادرا تال کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم			ضرب			
ماترے	١	٢	٣	٤	٥	٦	[illegible]
ٹھیکہ	دھا	دھن	نا	دھا	تن	نا	

۲۴۔ تال قوالی ٹھیکہ

اس تال کا نام ہی قوالی ٹھیکا ہے۔ اس کے سات ماترے ہیں، ضربیں تین ہیں تقسیم ضربوں کی ایک پر۔ تین پر اور پانچ پر ہیں۔ تال قوالی کے آٹھ ماترے دو ضربیں قوالی ٹھیکے کے سات ماترے تین ضربیں ہیں۔

قوالی ٹھیکہ تال کے ماترے اور ٹھیکہ

	سم		ضرب		ضرب			
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	[illegible]
ٹھیکہ	دھی	اتک	دھا	دھا	دھی	اتگ	تیک	[illegible]

۲۵۔ تال دھمال

اس تال کے چودہ ماترے اور تین ضرب ہیں۔ اس میں کوئی خالی نہیں ہے اس تال کی ضربوں کی تقسیم اس طرح ہے کہ ایک پر سم۔ چھ پر تال یا ضرب۔ اور گیارہ پر ضرب دی جاتی ہے۔ ماہرین فن کا یہ قول ہے کہ صوفیائے کرام کی محفل حال قال میں ایک رقص دھمال کے نام سے کیا جاتا ہے۔

یعنے صوفیائے کرام کھڑے ہو کر ایک دوسرے کا ہاتھ پکڑ کر حلقہ کی صورت میں ذکر شغل کا وظیفہ کرتے ہیں اور قدم اس گانے (جس کا نام بھی دھمال اور جس گانے کے نام کی وجہ سے اس تال کا نام بھی دھمال رکھا گیا ہے) کے مطابق اس کے وزن کے ساتھ قدم اٹھاتے ہیں۔ اس رقص کو حلقہ بھی کہتے ہیں اور دھمال بھی کہتے ہیں۔ اسی وجہ سے اس گانے کو جو اس وقت قوال گاتے ہیں۔ دھمال کہتے ہیں اور اسی دھمال گانے کی وجہ سے اس تال کا نام بھی دھمال رکھا گیا ہے اور آج کل اسی دھمال کو دھمار کہتے ہیں۔

دھمال تال ماترے اور ٹھیکہ

	سم					ضرب					ضرب			
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
ٹھیکہ	تا	دھی	ٹے	دھی	ٹے	دھا	آ	تا	گی	نے	گی	نے	تا	آ

پرانے محققین مصنفین اور تذکرہ نویسوں نے یہ تو ضرور بتایا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے بہت سی تالیں بھی ایجاد کی ہیں اور بعض نے چند تالوں کے نام بھی لکھ دیئے ہیں۔ مگر انہوں نے تالوں کے ماترے۔ ضربوں کی تقسیم اور ٹھیکوں وغیرہ کی تشریح نہیں کی ہے۔ جس کی وجہ سے حضرت امیر خسروؒ کی تالوں پر غفلت کا پردہ پڑتا چلا گیا لیکن خاندانی فنکاروں اور کلاکاروں میں جو حضرت امیر خسروؒ کی تالوں اور ٹھیکوں وغیرہ کا جو سرمایہ سینہ بسینہ اور نسل در نسل چلا آرہا ہے ہم نے اس سرمایہ پر اعتماد کر کے ان متذکرہ بالا چند تالوں کے ماترے اور ضربیں اور تشریحات وغیرہ لکھی ہیں اور ان بزرگوں کے زبان کو ہی حقیقت و صداقت سمجھا ہے۔

حضرت امیر خسروؒ کے اختراعی گانے

حضرت امیر خسروؒ نے جو گانوں کے اقسام اور ان کے جداگانہ طریقے مقرر کئے ہیں ان کی تعداد بہت کافی بتائی جاتی ہے۔ ماہرین فن کا تو عقیدہ یہ ہے کہ آج کل مروجہ موسیقی میں جتنے کلاسیکل گانے، ملکی گانے، موسمی گانے، اور قوالی کے گانوں کی طرزیں وغیرہ سب حضرت امیر خسروؒ کی ہی اختراعات ہیں اور اسی زمانے سے ہندوستان میں رائج ہیں۔

اسی طرح مختلف گرنتھ کاروں نے جو اپنے اپنے گرنتھوں اور کتب موسیقی کے مصنفین نے اپنی اپنی کتابوں میں دو دو چار چار حضرت امیر خسروؒ کے گانوں کے نام

دئے ہیں اگر ان سب کو بھی ایک جگہ جمع کیا جائے تو ان کی تعداد بھی بہت کافی ہو جاتی ہے مگر یہاں ہم صرف انہیں گانوں کا تذکرہ کرنا مناسب سمجھتے ہیں جن کو ماہرین فن کے سینے بسینے آنے کی سند حاصل ہے اور جو آج بھی ہندوستان میں رائج ہیں اور عوام ان کے ناموں سے بھی اچھی طرح واقف ہیں۔ ہم نے ان گانوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

کلاسیکل گانے:- یعنی وہ گانے جن کو آجکل شاستریہ گان اور عوام انکو پکا گانا کہتے ہیں۔ ان میں (۱) خیال (۲) ترانہ (۳) چترنگ (۴) سوید (۵) تروٹ (۶) سادرہ (۷) تلن (۸) تلیلانہ وغیرہ شامل ہیں۔

قوالی کے گانے:- جن کو آجکل بھگتی رس گان کہا جاتا ہے اور عوام قوالی کہتے ہیں۔ ان میں (۱) قول (۲) قلبانہ (۳) نقش (۴) گل (۵) نگار (۶) بسیط (۷) رنگ (۸) غزل شامل ہیں۔

ملکی گانے:- جن کو آج کل عام فہم گانا کہا جاتا ہے۔ ان میں (۱) سندھا (۲) ساون گیت (۳) جھولا گیت (۴) بارہ ماسہ (۵) سہرا گیت (۶) سہاگ گیت (۷) بنڑا گیت (۸) برہا گیت (۹) ہولی گیت (۱۰) کہہ مکرنیاں گیت (۱۱) چیستاں گیت (۱۲) پہیلی گیت (۱۳) معمہ گیت (۱۴) ڈھمنی گیت اور اسی طرح کے اور عام فہم گیت وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کا جتنا کلام بھی جس زبان میں بھی شعروں کی صورت میں ہے ان سب چیزوں کو قوال گانوں کی صورت میں گاتے تھے۔ اور لطف کی بات یہ ہے کہ صوفیائے کرام ان کے الفاظوں سے اپنا مطلب نکال کر اپنی روحانی منازل طے کرتے تھے اور عوام ان نغموں سے اپنا مطلب نکال کر لطف اندوز ہوتے تھے۔

گانوں کی مختصر تشریح

خیال:- حضرت امیر خسروؒ کی یہ صنعت کلاسیکل میوزک یا شاستریہ گان ایسے گانوں میں سب سے اونچا درجہ رکھتی ہے۔ خیال کے معنی دھیان گیان کے ہیں اس لئے خیال پہلے صوفیائے کرام کی محفل حال و قال سے وابستہ تھا اور بھگتی رس گان

میں شمار کیا جاتا تھا۔ سلطان حسین شرقی نے صوفیائے کرام کی محفل سے عوام تک اس
گائیکی کو لانے کے لئے بھگتی رس کے الفاظوں کی بجائے اس گائیکی میں شنگار رس
(حسن کی تعریف کے الفاظ استعمال کئے پھر محمد شاہ رنگیلے بادشاہ کے درباری گویے
میاں نعمت خاں۔ ادارنگ اور فیروز خاں ادارنگ نے اس کو درباری گانے کے لئے
اس گائیکی میں محمد شاہ بادشاہ کی تعریف کے الفاظ استعمال کئے۔ اور دیگر ماہرین فن
نے اس صنعت کو نت نئی خوبیوں سے آراستہ پیراستہ کیا۔ آج کل اس گائیکی کے بہت
سے اقسام رائج ہیں۔ جن میں سے چند کے نام یہ ہیں۔

خیال کے اقسام:- (۱) سواری کے خیال (۲) بڑی کے خیال (۳) پالکی کے خیال (۴) ناکی کے خیال (۵) جھیزی خیال (۶) سہرے سہاگ کے خیال (۷) کلغی طرے کے خیال (۸) خانہ پوری کے خیال (۹) تان بندہان کے خیال (۱۰) اقسامی راگوں کے خیال (۱۱) بلمپت کے خیال (۱۲) مدہ کے خیال (۱۳) درت کے خیال (۱۴) آڑے خیال (۱۵) دیوڑے خیال (۱۶) سوائی لے کے خیال (۱۷) موسمی راگوں کے خیال (۱۸) بھگتی رس کے خیال (۱۹) اور شنگار رس کے خیال وغیرہ۔

اور اس گائیکی کی خوبی یہ ہے کہ ان تمام اقسام کا رنگ ایک دوسرے
سے نت نیا اور جدا گانہ ہے۔

ترانہ:- آج کل کلاسیکل گانوں میں ترانہ گائیکی بھی ایک اونچا درجہ اور اپنا مخصوص انداز رکھتی ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے جو ترانے بنائے ہیں وہ
بامعنی ہیں۔ مگر بعد کے ماہرین فن نے جو ترانے بنائے ہیں۔ ان کے کچھ معنے پیدا نہیں
ہوتے اس لئے عام لوگ یہ کہتے ہیں کہ ترانے میں بے معنی الفاظ ہوتے ہیں دراصل
وہ ترانے کی اس حقیقت سے واقف نہیں ہیں۔ ترانے کے چند مخصوص الفاظ
ہوتے ہیں اور انہیں الفاظوں کی لوٹ پلٹ سے مختلف بامعنی الفاظ بنتے ہیں
ترانے میں بھی خیال کی طرح دو ہی حصہ ہوتے ہیں۔ (۱) آستائی (۲) انترا۔ حضرت
امیر خسروؒ نے ترانہ کے کئی اقسام بنائے ہیں۔ مثلاً (۱) ترانہ کی ایک قسم یہ ہے
کہ اسکے آستائی انترے میں صرف ترانے کے ہی بول ہوتے ہیں۔
(۲) ترانہ کی دوسری قسم یہ ہے کہ اس کی آستائی میں ترانے کے بول

ہوتے ہیں. مگر انترے میں کوئی شعر یا رباعی وغیرہ ہوتی ہے۔

(۳) ترانے کی تیسری قسم یہ ہے کہ اس کی آستائی ترانے کے بولوں کی ہوتی ہے. مگر انترے میں طبلے یا پکھاوج کے بولوں کا ٹکڑا ہوتا ہے جس کو ترووٹ کہتے ہیں۔

ترانہ کی خوبی یہ ہے کہ یہ ہر راگ اور ہر تال میں گایا جاتا ہے اور اس کی گائیکی کی خصوصیات میں کسی طرح کا کوئی فرق نہیں پڑتا۔

سویلہ:- یہ بھی خیال ہی کی ایک قسم یا خیال گائیکی کا ہی ایک طریقہ مانا جاتا ہے اور جن جن راگوں میں خیال گایا جاتا ہے انہیں راگوں میں سویلہ بھی گایا جاتا ہے. مگر اس میں اور خیال میں فرق یہ ہے کہ خیال ظمپت مدھ. درت لے کے ہر زمانہ ہر وزن کی لے میں گایا جا سکتا ہے اور ہر تال میں گایا جاتا ہے. مگر سویلہ صرف درت اور مدھ لے ہی میں گایا جا سکتا ہے۔ اور دوسرے سویلہ صرف اپنے مخصوص تال جھپ تال یا سول فاختہ تال یا کسی اور چھوٹے ہی تال میں گایا جاتا ہے کسی بڑے تال میں نہیں گایا جاتا اور اس کا آستائی انترا شعر کی طرح ردیف قافیہ کے ساتھ ہوتا ہے۔

چترنگ:- چترنگ کے معنی چار رنگ کے ہیں. چوں کہ اس گانے میں چار اقسام کے گانوں اور چار رنگ کی چار گائیکیوں کے چار انگ یعنی چار رنگ کے چار ٹکڑے جمع کر دیئے ہیں. مثلاً پہلا ٹکڑا خیال کی طرح الفاظ کا ہوتا ہے. مگر چترنگ اور خیال کے بولوں میں یہ فرق ہوتا ہے کہ خیال کے الفاظ تو بھگتی رس یا شرنگار رس وغیرہ کے ہوتے ہیں مگر چترنگ کے الفاظ میں اس راگ کا سروپ یا حال بیان کیا جاتا ہے جس راگ کی وہ چترنگ ہے۔

(۲) دوسرا ٹکڑا سرگم کے بولوں کا ہوتا ہے اور اس ٹکڑے میں سرگم کے سروں میں راگ کا اوچار اور راگ کے سروں کے لگانے کی خصوصیات کا اظہار کیا جاتا ہے اور یہ دونوں ٹکڑے آستائی یا گانے کے پہلے حصہ میں ہوتے ہیں۔

(۳) انترے کے پہلے اور چیز کے تیسرے ٹکڑے میں ترانے کے بول ہوتے ہیں جس میں راگ کے سروپ کے ساتھ ترانہ کے رنگ کا نقشہ اور ترانہ گائیکی کی

خصوصیات کا اظہار ہوتا ہے۔

(۴) انترے کے دوسرے اور چوتھے ٹکڑے میں طبلے کے بولوں کی راگ کے سروں میں بندھی ہوئی پرن ہوتی ہے۔ جسے ترووٹ کہتے ہیں۔

سرنگ گانوں کی صنفوں میں سے ایک عجیب وغریب صنف ہے۔ جو ایک ہی وقت میں چار انگ چار گائیکیاں اور چار گانوں کی چیزوں کے چار انگ پیش کرتی ہے اور اس کی اختراع میں کوئی شک وشبہ کا امکان نہیں کیوں کہ اس گانے میں ترانہ اور ترووٹ کی موجودگی اس بات کا مدلل ثبوت ہے کہ یہ طریقہ حضرت امیر خسروؒ کی اختراع ہے۔

ترووٹ:- ترووٹ گانا طبلے کے مخصوص بولوں کو کسی راگ کے سروں میں گانے کا نام ہے اس میں بھی خیال یا ترانے وغیرہ کی طرح دو حصے آستائی اور انترے کے نام سے ہوتے ہیں مگر دو حصوں میں طبلے ہی کے بول ہوتے ہیں اس میں سروں کے ساتھ طبلے کی کاٹ چھانٹ کا انگ طبلے کے بولوں میں ہی دیکھا جاتا ہے چونکہ یہ پورا گانا ہی طبلے کے بولوں کا ہوتا ہے۔ اس لئے گانے والے کے ساتھ ساتھ طبلے والا بھی طبلے میں ان بولوں کو ادا کرتا ہے اور اس گانے میں طبلے والے اور گانے والے کی ایک طرح کشتی ہوتی ہے اس لئے اس کو گانے کو طبلے کی لڑنت کہتے ہیں۔ مگر جب تک طبلے والے کو بھی وہ ترووٹ یاد نہ ہو ساتھ کرنا بہت مشکل ہے۔

سادرہ:- خیال کی ہی ایک قسم ہے جو خیال چھوٹے تالوں میں گایا جاتا ہے اسکو چھوٹا خیال یا سادرہ کہتے ہیں۔ اس لئے جو خیال جھپ تالہ تال میں گایا جاتا ہے۔ اس کو سادرہ کہتے ہیں۔

تِلّن:- تلن ترانہ ہی کے ایک قسم ہے۔ اس میں اور ترانے میں یہ فرق ہوتا ہے کہ ترانے میں صرف ترانے کے ہی بول ہوتے ہیں۔ مگر تلن میں ترانے کے بولوں کے ساتھ طبلے کے بولوں کی آمیزش بھی ہوتی ہے اور طبلہ کے بولوں کی ترووٹ بھی ہوتی ہے۔

تیلیلانہ:- تیلیلانہ بھی ترانہ کی ہی ایک قسم ہے اس میں اور ترانہ میں فرق یہ ہے کہ ترانے میں خالص ترانے کے ہی بول ہوتے ہیں مگر تیلیلانہ میں

ترانے کے بولوں کے علاوہ ترانہ کے بولوں سے کچھ زیادہ ہوتے ہیں۔ مثلاً اس میں یالی یا۔ لا۔ تیلا۔ تلے لانا وغیرہ الفاظ ترانے سے زیادہ ہوتے ہیں۔

قول:۔ قول کی اصل قولہ ہے۔ کیونکہ اس میں قرآن شریف کی کوئی آیت یا حدیث نبویؐ ہوتی ہے۔ اوران عربی الفاظ کے ساتھ کچھ ٹکڑے ترانے کے بولوں کے بھی ہوتے ہیں۔ اس کے بھی دو حصے آستائی انترے کی صورت ہوتے ہیں۔

قلبانہ:۔ قلبانہ کی اصل قلبہ ہے۔ یہ گانا عربی اور ہندی الفاظوں سے مرصع ہوتا ہے اس میں اور قول میں ایک فرق تو یہ ہوتا ہے کہ قول میں عربی الفاظ کے ساتھ ترانہ کے بول شامل ہوتے ہیں اور قلبانہ میں عربی الفاظوں کے ساتھ ہندی کے الفاظ شامل ہوتے ہیں۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ قول صرف ایک راگ اور ایک تال میں ہوتا ہے۔ مگر قلبانہ میں کئی کئی تالیں شامل ہوتی ہیں اور اس کے ہر ٹکڑے کے ساتھ اس کی تال بھی بدلتی جاتی ہے۔ اسی وجہ سے بعض ماہرین فن قلبانہ کو تال ساگر بھی کہتے ہیں۔ اسی وجہ سے آج کل یہ گانا بہت کم مروج ہے کیونکہ جب تک گانے والے کے ساتھ طبلہ بجانے والے کو بھی یہ گانا یاد نہ ہو۔ یا جب تک اس کو یہ معلوم نہ ہو کہ کس مقام سے کون سی تال بدلتی ہے اس وقت وہ گانے والے کے ساتھ طبلہ نہیں بجا سکتا۔

نقش اور گل:۔ نقش و گل میں فارسی زبان کے الفاظ ہوتے ہیں جس گانے میں فارسی زبان کا صرف ایک شعر ہو اس کو نقش اور جس میں فارسی کی رباعی ہو اس کو نقش و گل کہتے ہیں۔ ان گانوں میں فارسی زبان کے الفاظوں میں گل و گلزار کے منظر کا بیان ہوتا ہے اور یہ گانے موسم بہار کے راگوں میں گائے جاتے ہیں۔ اس میں صرف آستائی انترا ہوتا ہے۔

نقش و نگار:۔ یہ گانا بھی فارسی زبان کے الفاظوں میں ہوتا ہے اس میں فارسی کا ایک شعر یا رباعی ہوتی ہے۔ اگر ایک شعر ہو تو اس کا ایک مصرعہ آستائی میں اور دوسرا مصرعہ انترے میں ہوتا ہے اور اگر رباعی ہو تو دو مصرعے آستائی میں اور دو انترے میں ہوتے ہیں اس گانے اور نقش و گل میں یہ فرق ہے۔ کہ نقش و گل موسم بہار کا اور نقش نگار موسم برسات کا گانا ہے۔ نقش گل کے الفاظوں

میں گل و گلزار کی تعریف اور نقش و نگار کے الفاظوں میں برسات کا منظر ہوتا ہے اس لئے نقش گل بہار رت کے راگوں میں اور نقش و نگار ملہار رت کے راگوں میں گائے جاتے ہیں۔

بسیط:- بسیط چترنگ کی ہی ایک قسم ہے۔ چترنگ اور بسیط میں یہ فرق ہے کہ چترنگ کے چاروں ٹکڑے چار رانگ کے چار مختلف گانوں سے مرکب ہوتے ہیں اور بسیط میں کئی راگ شامل کئے جاتے ہیں یعنی بسیط کے ہر ایک ٹکڑے میں الگ الگ راگ بندش کی صورت میں ہوتے ہیں۔ گویا یہ ایک گانا کئی راگوں کا مجموعہ یا کئی راگوں سے بنا ہوا راگوں کا ایک گلدستہ ہوتا ہے جسکی وجہ سے بعض ماہرین فن بسیط کو "راگ ساگر" کہتے ہیں۔

رنگ:- رنگ حضرت امیر خسروؒ کی ایک ایسی مشہور صنعت ہے کہ جو اس وقت سے آج تک اس رنگ اور اس ڈھنگ سے چلی آرہی ہے اور گائی جاتی ہے اور صوفیائے کرام کی کوئی محفل حال قال، کوئی محفل سماع و قوالی اور کسی بزرگان دین کا عرس مقدس ایسا نہیں ہوتا جس میں عرس کے خاص موقع پر رنگ نہ گایا جائے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ اس گانے کے سروں اور گانے کے الفاظوں میں حضرت امیر خسروؒ کے اس حسن عقیدت ان سچے دلی جذبات اور اس حقیقی محبت کا رنگ بھرا ہوا ہے جو ان کو اپنے پیر حضرت نظام الدین اولیا محبوب الٰہیؒ کے ساتھ تھی۔ یہی سبب ہے کہ اس گانے میں کچھ ایسی کشش اور ایسا اثر ہے کہ کوئی صاحب دل انسان اس سے متاثر ہوئے بغیر رہ نہیں سکتا۔ اس گانے کے بھی دو حصہ آستائی انترے کی صورت میں ہوتے ہیں۔ مگر اس گانے میں کئی انترے ہوتے ہیں اور سب کے مختلف ڈھنگ اور مختلف رنگ ہوتے ہیں۔

منڈھا:- حضرت امیر خسروؒ کا یہ اختراعی گانا منڈھا تو ہندوستان میں بلکہ اتنا مقبول عام ہے کہ ہر شادی بیاہ کے موقع پر ضروری گایا جاتا ہے اور اس کی دل کشی و ہر دلعزیزی کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کی ہر عورت کو اور خاص طور سے دہلی اور دہلی کے اطراف کی تو

شاید ایسی کوئی عورت نہیں ہوگی جسکو منڈھا یاد نہ ہو۔ یا اس نے اپنے خاندان کی بزرگ عورتوں سے سنا نہ ہو۔

یہ گانا دلہن کی رخصت کے وقت گایا جاتا ہے۔ اس گانے کے الفاظوں میں دلہن کی زبان سے ان دلی جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جو اس وقت دلہن کے دل پر آنے ماں باپ، بہن بھائیوں اور عزیز و اقارب اور اپنے ساتھ کی سہیلیوں کی جدائی کے خیال سے پیدا ہوتے ہیں۔ اول تو اس گانے کے الفاظ ہی اس قدر درد انگیز ہیں۔ دوسرے اس کی طرز کے سروں میں بھی ایسا سوز و گداز بھرا ہوا ہے کہ کسی رقیق القلب کا تو ذکر ہی کیا ہے کوئی سخت سے سخت دل انسان بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا اور صاحب دل انسان جب اس گانے کے اصلی رخ اور اصلی مقصد کی طرف توجہ کرتا ہے جس میں دنیائے فانی کی بے ثباتی۔ انسان کی مجبوری ولاچاری۔ اپنی غفلت و بے پروائی اور توشہ آخرت کی کمی وغیرہ کا نقشہ اس گانے میں دیکھتا ہے تو اس کا دل اس گانے کو سنکر تڑپ جاتا ہے۔ بے چین ہو جاتا ہے اور رقت سے اس کے آنسو نکل ہی پڑتے ہیں۔

اس گانے کے بھی دو حصے آستائی انترے کی صورت میں ہوتے ہیں اور انترے کئی ہوتے ہیں مگر سب ایک ہی طرح کہے جاتے ہیں کیونکہ اگرچہ اس کے انترے کئی ہوتے ہیں مگر ان کا سب کا مقصد یکساں ہوتا ہے اور ہر انترے کو مختلف سروں کے انداز میں کہنے سے ان الفاظوں کی تشریح ان سروں سے ادا نہیں ہوسکتی۔ اس وجہ سے منڈھے کے سروں کی بندش وہی آج تک چلی آرہی ہے جو حضرت امیر خسروؒ نے مقرر کی ہے۔

دھمال:۔ دھمال اس گانے کا نام ہے جو صوفیائے کرام کی اس محفل حال قال میں گایا جاتا ہے۔ جب صوفیائے کرام کھڑے ہو کر اور ایک دوسرے کا ہاتھ پکڑ کر اور حلقہ بنا کر رقص کی صورت میں سب مل کر شغل کرتے ہیں اور سب کے قدم قوال کے اس گانے کے وزن پر اٹھتے اور بڑھتے ہیں اس گانے کے ساتھ جو طبلے یا ڈھولک پر تال بجائی جاتی ہے اس تال کا نام بھی

دھمال تال (یعنی دھمال گانے کی تال) ہے اور اس دھمال تال کی خصوصیت بھی یہ ہے کہ اس تال کی ضربیں اس ذکر شغل کی ضربوں کی مناسبت سے رکھی گئی ہیں۔ صوفیائے کرام کی اصطلاح میں اس رقص کو بھی دھمال کہتے ہیں اسی مناسبت سے حضرت امیر خسروؒ نے اس گانے اور اسکے ساتھ بجنے والے تال کا نام بھی دھمال رکھا ہے۔

قوالی:۔ قوالی تو صوفیائے کرام کی محفل حال قال کی بہت پرانی یادگار ہے کیونکہ حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری اور ان کے پیران عظام کے حالات میں بھی قوال اور قوالی کا تذکرہ پایا جاتا ہے اور یہ تو بہت مشہور روایت ہے کہ خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ دہلوی کا انتقال ہی قوالی میں ہوا ہے اس لئے یہ کہنا تو سراسر غلط ہے کہ قوالی حضرت امیر خسروؒ سے شروع ہوئی البتہ یہ حقیقت ہے کہ پہلے قوالی صرف دف پر ہوتی تھی اور دف کے ساتھ مرلے میں اشعار گانے کا نام سماع یا قوالی تھا۔ مگر موجودہ لوازمات مثلاً ستار، ڈھولک یا طبلہ وغیرہ کے ساتھ قوالی گانا غزلوں کی طرزوں کا راگوں کی بندش میں اور تالوں میں ہوتا۔ قول قلبانہ نقش وگل اور رنگ وغیرہ گانوں کا قوالی میں شامل ہونا یہ البتہ حضرت امیر خسروؒ کی قوالی کو دین ہے۔ اسی وجہ سے بعض لوگ قوالی کو حضرت امیر خسروؒ سے منسوب کرتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ قوالی کے موجد نہیں مقلد ہیں اسلئے یہ کہا جاتا ہے کہ قوالی گانوں کا موجودہ ڈھنگ اور قوالی کا موجودہ طریقہ حضرت امیر خسروؒ کی جدت طبع کا رہین منت ہے۔

ساون گیت:۔ حضرت امیر خسروؒ نے جہاں صاحب علم وفن، عالموں، دانشمندوں اور ماہرین فن کیلئے بڑے بڑے راگوں تالوں سازوں اور گانوں کو اختراع وایجاد کر کے علم و فن کا دریا بہا دیا ہے وہاں آپ نے ایسے عام فہم گانے بھی اختراع کر دیئے ہیں جن سے عوام الناس اور عورتیں بچے تک بھی لطف اندوز ہو سکیں اور ایسے ہی گانوں میں ان ساون کے گیتوں کا بھی شمار ہوتا ہے جو بولی اور سروں کے لحاظ سے اتنے سیدھے سادے اور ہلکے ہیں کہ بچہ بھی ان کو سنکر یاد کر لیتا ہے بولوں میں یہ خوبی ہے کہ عورتیں خود ہی ان کو جتنا چاہیں بڑھا سکتی ہیں اور سروں کی خصوصیت یہ ہے کہ سارا گانا تین چار سروں کے اندر ختم ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے اپنے گانوں کی صنفوں میں بھی عجیب وغریب خوبیوں کا اظہار فرمایا ہے۔

نوٹیشن (خطِ موسیقی) کی مختصر تشریحات

راگ راگنیوں کے بیانات اور چیزوں کے نوٹیشن میں جن اصطلاحات و علامات کا استعمال کیا گیا ہے ان کی مختصر تشریح حسب ذیل ہے (اس میں ہم نے مروجہ الفاظ ہی استعمال کئے ہیں۔

اصطلاحات	مختصر تشریح
راگ راگنی	چند مخصوص سروں کا مجموعہ یا چند سروں کا گلدستہ ہوتا ہے۔
آروہی	وہ سُر جو نیچے سے اوپر کی طرف جائیں مثلاً سارے گا ما پا دھا نی
امروہی	وہ سر جو اوپر سے نیچے کی طرف آئیں مثلاً سا نی دھا پا ما گا رے سا۔
وادی سر	راگ کا بادشاہ سر جس پر راگ کا زور رہتا ہے اس سر سے ہی راگ اپنے میل کے راگوں سے الگ ہوتا ہے اور پہچانا جاتا ہے۔ گویا یہ سر راگ کی جان ہوتا ہے۔
سموادی سر	یہ سر راگ میں وزیر کی حیثیت رکھتا ہے وادی کے بعد اس کا دوسرا درجہ ہوتا ہے اور یہ وادی سر کا مددگار ہوتا ہے۔
انوادی سر	وادی سموادی کے بعد جو راگ میں اور سر ہوتے ہیں۔
دیوادی سر	وہ سر جس کو راگ میں ترک کردیا جاتا ہے۔
پوروانگ	آروہی کا پہلا حصہ یا پہلا ٹکڑا مثلاً سارے گا ما۔
اترانگ	آروہی کا دوسرا حصہ یا اوپر کا حصہ مثلاً پا دھا نی سا
تیور سر	جس کو چڑھا سر اور کڑا سر بھی کہتے ہیں۔ اس کا نوٹیشن میں پورا لفظ لکھا ہے۔ یعنی رے گا ما دھا نی
کومل سر	اس کو اترا سر۔ ملائم سر بھی کہتے ہیں۔ اس کا نوٹیشن میں صرف پہلا حرف لکھا ہے۔ یعنی ر۔ گ۔ م۔ د۔ ن۔
کھرج پنچم	ان دونوں کو قائم سر اور اچل سر کہتے ہیں یہ تیور کومل نہیں ہوتے۔ ان کا

	ہر جگہ پورا لفظ سا اور پا لکھا ہے۔
مندر استھان سر	اس کو مندر سپتک اور کھرج کے سُر بھی کہتے ہیں۔ یہ مقررہ سر سے نیچے کے سر ہوتے ہیں۔ ان سروں کی پہچان کے لئے ان سروں کے نیچے چھوٹی لکیر دیدی گئی ہے۔ مثلاً نی دھا پا یا گا رے
مدھ استھان سر	مدھ کے معنی بیچ کے ہیں یعنی جس سر سے گانا شروع کیا جاتا ہے اس سے اس سے اوپر کی طرف جو سر جاتے ہیں ان کو مدھ سپتک یا بیچ کی سپتک کے سر بھی کہتے ہیں۔ اس وجہ سے ان سروں پر کوئی نشان نہیں لگایا گیا ہے۔ مثلاً سا رے گا ما پا دھا نی۔
تار استھان سر	اس کو تار سپتک اور ٹیپ کی سپتک بھی کہتے ہیں یعنی جو سر گانے کے لئے مقرر کیا گیا ہے اس کے اوپر کی سا سے جو سر آگے جاتے ہیں اسکو تار سپتک یا ٹیپ کے سر کہتے ہیں ان کے اوپر چھوٹی لکیر دی گئی ہے مثلاً سا رے گا ما پا دھا نی
رے گا یا ما پا	یہ ایک ماترے میں دو سر کی علامت یعنی ایک ماترے میں دو سر یا دو بول لکھے گئے ہیں اور وہ سر نیچے سے اوپر جاتے ہیں تو ان کے نیچے مثلاً ما پا اور اگر اوپر سے نیچے آتے ہیں تو ان کے اوپر پا ما
علامات	**مختصر تشریح**
S	یہ سم کے مقام کی علامت ہے جس سر یا بول پر سم ہے اس پر یہ علامت ہے مثلاً پا دھا نی۔
T	یہ تالی یا ضرب کے مقام کی علامت ہے۔ یعنی جس سر یا بول پر ضرب یا تال دی جاتی اس پر یہ علامت ہے، مثلاً سا رے۔
X	یہ خالی کے مقام کی علامت ہے یعنی جس سر یا بول پر خالی ہے اس پر یہ علامت ہے۔ ما پا دھا نی
—	یہ ایک ماترے کی علامت ہے یعنی جس سر یا بول کے آگے یہ — علامت ہو وہ سر یا بول ایک ماترہ ٹکے گا مثلاً سا— رے— گا— اگر زیادہ ماترے کے گا تو اتنی علامات ہوں گی۔

راگ میں جو بلائے جاتے ہیں ان کو کیت سر کہتے ہیں۔ ان سروں کے اوپر یہ علامت ہے مثلاً گا ما دھا وغیرہ	ــــــ
جو تان نیچے سے اوپر جاتی ہے اس کے گا ما پا دھا جو اوپر سے نیچے آجاتی ہے نی دھا پا ما گا کی علامت ہے۔	↶

خیال کے متعلق اظہارِ خیال

قول۔ قلبانہ۔ نقش گل وغیرہ ایسے گانے ہیں جو سوائے حضرت امیر خسروؒ کے کسی نے آج تک ان گانوں میں سے کسی ایک قسم کا گانا بھی نہیں بنایا۔ مگر خیال اور ترانے ہر دور کے ماہرین فن نے بنائے ہیں۔ اگرچہ قول۔ قلبانہ وغیرہ میں حضرت امیر خسروؒ نے اپنا نام یا تخلص نہیں دیا ہے۔ مگر یہ صفتیں سوائے ان کے آج تک کسی نے نہیں بنائیں۔ اس لئے ان گانوں کی صداقت پر کسی طرح کا شک و شبہ نہیں کیا جاتا اور ان کو مستند مانا جاتا ہے۔ مگر خیال گانا حضرت امیر خسروؒ کے بعد اتنا مقبول عام ہوا کہ ہر دور کے ماہرینِ فن نے اس صنعت کو اپنایا۔ اور ہر ایک نے اپنی اپنی جدت طبع سے بہت سے خیال بنائے اور ان کو رائج کیا جس کی وجہ سے حضرت امیر خسروؒ کے خیال فراموش ہوتے چلے گئے۔ جس کی وجہ سے بعض حقیقت ناآشنا یہ کہہ دیتے ہیں کہ خیال حضرت کا نہیں۔ شک دور کرنے کے لئے مناسب سمجھتے ہیں کہ اس سلسلہ میں چند معتبر و مستند گرنتھ کاروں کے اقوال پیش کریں۔

گرنتھ کاروں کے اقوال

۱۔ قول۔ قلبانہ۔ ترانہ۔ خیال۔ نقش ونگار۔ تلن اور سوہلہ حضرت امیر خسروؒ کی اختراع ہیں۔ (گرنتھ سنگیت کویوں کی ہندی رچنائیں)

۲۔ امیر خسروؒ نے نئے نئے گیتوں کی رچنائیں ایجاد کی ہیں جو آگے چل کر خیال کے نام سے مشہور ہوئے۔ خیال کا جنم داتا بھی امیر خسروؒ کو مانتے ہیں۔ (سنگیت درشن)

۳۔ حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد نہیں کیونکہ ان کا کوئی خیال سننے میں نہیں آتا اس لئے ہم ان

۳۔ امیر خسروؒ علاؤالدین خلجی (۱۲۹۵ء سے ۱۳۱۶ء) کے دربار کے مشہور موسیقار تھے۔ وہ صرف شاعر اور موسیقار ہی نہ تھے بلکہ بہت بڑے سپاہی اور سیاست داں بھی تھے۔ دونوں سلطانوں کے وزیر بھی رہ چکے تھے قول۔ قلبانہ۔ خیال۔ ترانہ جو کہ عربی۔ عجمی موسیقی اور ہندوستانی نغموں کی متوازن اور نکتہ رس آمیزش سے تخلیق کئے گئے تھے۔ انہیں کے نتیجۂ فکر کے رہین منت تھے۔ انہوں نے بہت سے موجودہ راگ بھی ایجاد کئے۔
(میوزک انڈیا)

۴۔ امیر خسروؒ نے راگوں میں اچھے طریق کے گانے پردیسی (غیر ملکی) زبان میں سنائے۔ یہ گائیکی آگے چل کر خیال کے نام سے مشہور ہوئی۔ اس وجہ سے خیال کا جنم داتا ہونے کا شرف امیر خسروؒ کے سر زیب دیتا ہے۔
(سنگیت شاستر)

۵۔ خیال گائیکی جو قوال بچوں کے خاندان سے منسوب ہے۔ حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے (انڈین میوزک ڈوڈے)

۶۔ امیر خسروؒ نے ایرانی گانے کی خیال گائیکی کا بھارتیہ سنگیت میں اضافہ کیا۔ یہ کام انہوں نے مسلم بھارت کی راجدھانی دلی میں کیا۔ اس لئے اسے بھارتیہ سنگیت کا دلی گھرانہ کہا جاتا ہے (رسالہ سنگیت جون ۱۹۶۰ء)

۷۔ امیر خسروؒ کے زمانے تک۔ کست۔ چھند۔ پربند۔ دھرو۔ روپک مروج تھے قول۔ قلبانہ۔ ترانہ۔ نقش۔ گل۔ خیال۔ بسیط۔ تلانہ اور سوہلا حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہیں۔

۸۔ خیال کے موجد حضرت امیر خسروؒ ہیں (معدن موسیقی)

۹۔ قوال بانی کے خیالئے اپنا سلسلہ حضرت امیر خسروؒ تک پہنچاتے ہیں آجکل درجے کے خیال مروج ہیں انکا بڑا حصہ قوالوں نے سماج میں رواج دیا ہے (ہندوستانی سنگیت پدھتی)

ان چند محقق اور مستند گرنتھ کاروں کے یہ بیان اس حقیقت کے ثبوت کیلئے بہت کافی ہیں کہ خیال کی گائیکی کی ابتدا حضرت امیر خسروؒ سے ہوئی ہے۔ اور خیال حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد اور اختراع ہے۔

خیال و دھرپد کی تاریخ

بعض حضرات خیال اور دھرپد کی تاریخی حقیقت سے ناواقفیت کی وجہ سے یہ کہتے ہیں کہ دھرپد خیال سے پرانا اور قدیم ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتے ہیں کہ بادشاہوں کے دربار میں دھرپد گایا جاتا تھا۔ کیونکہ خیال دھرپد کے بعد سلطان حسین شرقی نے دھرپد کے چار حصوں میں سے صرف آستائی انترا دو حصے قائم رکھ کر خیال بنایا ہے اور رواج دیا ہے۔

ان حضرات کا یہ بیان جتنا خیال اور دھرپد کی تاریخی حقیقت سے ناواقفیت کا ثبوت ہے اتنا ہی ان دونوں گانوں کی گائیکی کی حقیقت سے بھی ناواقفیت کا اظہار ہے اور کچھ عرصہ سے یہ غلط بات اس قدر مشہور ہو گئی ہے کہ کبھی کسی نے ان دونوں گانوں کی تاریخی حقیقتوں پر غور کرنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ ان دونوں گانوں کی تاریخی حقیقت یہ ہے۔

خیال کی تاریخ:- خیال حضرت امیر خسروؒ نے اپنے زمانۂ حیات میں ۱۲۵۳ء سے ۱۳۲۵ء تک ایجاد کیا۔ جیسا کہ محققین اور مستند گرنتھ کاروں نے لکھا ہے اور جس پر تمام ماہرین فن کا بھی متفقہ فیصلہ یہی ہے کہ خیال حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔

دھرپد کی تاریخ:- دھرپد راجہ مان سنگھ تومار گوالیری کی ایجاد ہے جن کا زمانہ ۱۴۸۶ء سے ۱۵۱۶ء تک ہے۔ دھرپد کے متعلق محققین، مصنفین اور معتبر گرنتھ کاروں کے تحریری بیانات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ دھرپد سب سے پہلے گوالیر کے راجہ مان سنگھ تومار نے ۱۴۸۶ء سے ۱۵۱۶ء تک ایجاد کیا (گرنتھ سنگیت کویوں کی ہندی رچنائیں)

۲۔ دھرپد راجہ مان سنگھ گوالیری نے اختراع کیا۔ نایک بخشو نے اس کو رواج دیا۔ (رپورٹ سکنڈ آل انڈیا میوزک کانفرنس دہلی ۱۹۱۸ء)

۳۔ مان سنگھ تومار دھرپد کا موجد ہے۔ (سنگیت وشارد)
۴۔ دھرپد کی ایجاد راجہ مان سنگھ سے منسوب ہے (سنگیت کمودی)
دھرپد کا موجد راجہ مان سنگھ ہے CAPT WILLARD
TREATISE ON THE MUSIC OF HINDUSTAN.
۵۔ یہی بیان پنڈت وشنو نارائن بھات کھنڈے نے میوزک کانفرنس بڑودہ ۱۹۱۶ء میں۔
۶۔ راجہ ایس۔ ایم ٹیگور نے انیواس ہسٹری آف میوزک میں۔
۷۔ سٹرنگ ویاس نے دی میوزک آف ہندوستان میں۔
۸۔ حکیم محمد اکرم خان نے معدن موسیقی میں دیا ہے کہ دھرپد راجہ مان سنگھ تومار گوالیری کی ایجاد ہے۔

اس لئے یہ کہنا بالکل تاریخی حقیقت کے خلاف ہے کہ دھرپد خیال سے پرانا یا قدیم ہے یا خیال دھرپد سے بنایا گیا ہے۔ محققین اور گرنتھ کاروں کے بیانات سے اس حقیقت کا اظہار بھی ہوتا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر دھرپد ہی کیا کسی بھی مروجہ کلاسیکل گانے کا وجود نہیں تھا۔ اس کے متعلق محققین اور گرنتھ کاروں کے اقوال حسب ذیل ہیں۔

۱۔ پراچین کے (پراچین کال رتناکر کے مصنف سارنگ دیو کے زمانہ کو مانا ہے) میں دھرپد۔ دھمار۔ خیال۔ ٹپہ۔ ٹھمری رائج نہ تھے۔ وستو روپک چیزیں تھیں۔ سنگیت کمودی)

۲۔ ٹولے۔ جیسے۔ دوہا۔ سورٹھا۔ چوپائی کا رواج تھا وہی چوتال میں گانے سے دھرپد کہلائے۔ (سنگیت وشن)

۳۔ سارنگ دیو (۱۲۱۰ء سے ۱۲۴۷ء کے زمانہ میں خیال۔ دھرپد گاتے نہیں تھے۔ پربند۔ وستو۔ روپک تھے (رسالہ سنگیت ستمبر ۱۹۵۴ء)

۴۔ دھرپد گائن کب سے شروع ہوا۔ یہ آج تک ٹھیک ٹھیک نہیں کہا جا سکتا۔ پھر بھی وہ سَنے پانچ سو برس سے اتر کی طرف مروج ہے۔
(ہندوستانی سنگیت پدھتی)

۵۔ اتیاس سنگیت کے متعلق گوپال نایک ۱۲۹۴ء یا ۱۲۹۵ء کے بیچ دلی پہنچے اور اس وقت کے سنسکرت گرنتھوں میں دھرپد نام کے گانے کا ثبوت نہیں ملتا اس سے صاف ظاہر ہے کہ گوپال نایک دھرپد نہیں گاتے تھے۔
(سنگیت وشارد)

ان تمام محققانہ گرنتھ اس پر متفق ہیں حضرت امیر خسروؒ سے پیشتر ہندوستان میں کوئی کلاسیکل گانا مروج نہیں تھا۔

خیال اور شاہی دربار:- یہ جو کہا جاتا ہے کہ بادشاہوں کے درباری گویے دھرپدیے تھے خیال گانے والے نہیں اور ان بادشاہوں کے دربار میں دھرپد گائے جاتے تھے اور خیال نہیں گائے جاتے تھے اس کے متعلق خیال گانے والے ماہرینِ فن کا قول یہ ہے کہ خیال کے معنی دھیان گیان کے ہیں۔ حضرت امیر خسروؒ نے جو خیال بنائے ہیں وہ بھگتی رس کے ہیں جن میں اللہ۔ رسولؐ اللہ۔ بزرگانِ دین اور اپنے پیر حضرت نظام الدین اولیاءؒ کی تعریف و توصیف میں بنائے ہیں جو ان کے خیالوں کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے اس لئے خیال اور خیال گانے والے گویے صرف صوفیائے کرام کی محفل حال قال سے ہی وابستہ رہے کیونکہ وہ ماہرین فنکار جو قوال کہلاتے تھے وہ صوفیائے کرام کی صحبت و خدمت کے طفیل خود بھی صوفی۔ درویش صفت اور بے غرض۔ متوکل اور صوفی مشرب ہوتے تھے اور وہ اپنے عقیدے کے مطابق اس بات کو کہ بادشاہ اونچی جگہ تخت پر بیٹھا ہو اور جس کا گانے میں اللہ رسولؐ اور بزرگانِ دین کے نام مبارک اور تعریف و توصیف ہو وہ نیچے بیٹھ کر گایا جائے۔ بہت بڑی بے ادبی سمجھتے تھے اور اس کو پسند نہ کرتے تھے۔ بلکہ اسی احترام کو مدِ نظر رکھ کر خود کسی بادشاہ نے ایسا نہیں کیا جس کی تاریخ شاہد ہے۔

اس لئے خیال اور خیال گائکی کی صنعت صوفیائے کرام کی ہی محفل حال قال میں پرورش پاتی رہی اور پھولتی پھلتی رہی اور اسی محفل سے وابستہ رہ کر ترقی کرتی رہی۔

دھرپد شاہی دربار میں:- دھرپد کے اس دور میں قصائد کا رنگ اور قصیدہ خوان کا ڈھنگ اختیار کر رکھا تھا جس میں بادشاہوں کی تعریف کی جاتی تھی (اسی وجہ سے اس کے چار تک رکھے گئے تھے۔ تاکہ قصیدہ کی طرح زیادہ تعریف کی جاسکے) بادشاہ اپنی تعریف سنکر خوش ہوتے تھے اور انعام واکرام دیتے تھے۔ اس قول کی تصدیق درباری گویوں کے دھرپدوں سے ہوتی ہے جو نمونے فیصدی بادشاہوں کی تعریف میں ہیں۔ یہاں تک کہ بادشاہ اورنگ زیب جس کو اکثر لوگ موسیقی کا دشمن کہتے ہیں۔ اس کی تعریف میں بھی بہت سے دھرپد ملتے ہیں۔ یہاں ہم نمونے کے طور پر چند دھرپدوں کے تھوڑے تھوڑے بول پیش کرتے ہیں۔

جہانگیر کا قول:- تان سین نے بہت سے دھرپد بنائے ہیں جس میں اکبر کا نام ہے۔ (اکبرنامہ حصہ دویم صفحہ ۲۷۹)

اکبر کی تعریف میں دھرپد:- جیو کوئی برس اکبر اعظم اتی سکھ پایو تیہار دوھام
نور دھروا اس دولت مدام بحق محمد علیہ السلام

(میاں تان سین)

اکبر کی تعریف میں دھرپد:- دلی بہت نزندار اکبر ساہ جا کو ڈر ڈرے دھرتی پوہپ پال ہاؤ
کہت گوپال تم چرن جیو رہو ساوہ دیت کرورن آوت وہائے
دہائے رگ مالا پرایو (درباری گایک گوپال)

جہانگیر ثانی کی تعریف میں دھرپد:- دیپ سر دسکھی رہو جوں لوں گنگا جمنا لو دولوں پانی
تیری رہت جوت سوائی صاحب قران جہانگیر ثانی

اورنگ زیب کی تعریف میں دھرپد

لشکار ملنکا دھاک دھومک ڈنکا۔ شاہ اورنگ زیب چڑھت گھوڑے۔ ڈرت لنکا اندرآسن ہولے رات تل ملو لوہے بردار لو شال دھلویں دھرتی۔ جب دھنی سین من لے طو بھینے گھوڑے ڈرت لنکا ملنکا۔

الغرض یہ سبب دھرپد کا شاہی درباروں میں رسوخ پانے کا تھا۔

اس راز کو جب سلطان حسین شرقی والیٔ جونپور نے سمجھا تو اس نے خیال کو صوفیائے کرام کی محفل حال وقال سے باہر لانے، شاہی درباروں اور عوام تک پہنچانے کے لئے یہ کوشش کی کہ خیال کے لفظوں کو عاشقانہ رنگ میں ڈھالا۔ مگر دھرپد قصائد کی صورت میں دربار میں رسوخ حاصل کر چکا تھا اور خیال میں اب بھی یہ بات پیدا نہیں ہوئی تھی۔ اس لئے خیال پھر بھی دربار میں دھرپد کی جگہ حاصل نہ کر سکا البتہ سلطان حسین شرقی کی اس کوشش کا یہ نتیجہ ضرور نکلا کہ خیال صوفیائے کرام کی محفل حال قال سے نکل کر عوام تک آ گیا اور عوام خیال اور خیال گائیکی سے روشناس ہو سکے اور اس سے دلچسپی لینے لگے۔ اسی وجہ سے بعض لوگ سلطان حسین شرقی کو خیال کا موجد بتاتے ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ سلطان حسین شرقی خیال کے موجد نہیں مقلد ہیں۔

خیال کا عروج وکمال:۔ بادشاہ محمد شاہ رنگیلے کے سرکاری گویے میاں نعمت خاں سدارنگ اور فیروز خاں ادارنگ جن کا قوال بچوں کے ہی خاندان سے تعلق تھا۔ انہوں نے خیال کی پستی اور دھرپد کے عروج کا گہری نظر سے مطالعہ کیا۔ اور انہوں نے دھرپد کا رنگ خیال میں لانے اور بھرنے کی کوشش کی اور بہت سے خیال محمد شاہ رنگیلے کی تعریف میں بنائے۔ اور اس تاریخی حقیقت کا زندہ ثبوت ان کے سینکڑوں خیال آج تک موجود ہیں جو ننانوے فی صدی محمد شاہ بادشاہ کی تعریف میں ہیں۔ مثال کے طور پر چند خیالوں کے صرف مکھڑے کے بول نمونے کے طور پر لکھ رہے ہیں۔

۱۔ **خیال ملہار:** محمد شاہ رنگیلے تم بن مینگو کاری بدریا نت نہ سہائے۔
۲۔ **خیال ٹوڑی:** آج رے محمد شاہ گھر انند بدھا ؤرا۔
۳۔ **خیال گوبری:** راج کرو تم یا نگری میں جا ہو کرت لوگن سنگ۔
۴۔ **خیال سوہا:** تو ہے محمد شاہ دربار نظام الدین سو جائیں۔

نمونے کے طور پر صرف ایسے چند خیال لکھے ہیں۔ جن کا مکھڑا ہی محمد شاہ کے نام پر فروع ہوتا ہے الغرض میاں سدارنگ کے زیادہ تر خیال اسی رنگ میں رنگے ہوتے ہیں جس کی وجہ سے دھرپد نے بادشاہوں کے دربار میں رسوخ پایا تھا۔

میاں سدا رنگ اور ادا رنگ کی کوشش سے خیال میں دھرپد کی جب یہ خصوصیت پیدا ہو گئی تو خیال میں اس رنگ کے آتے ہی۔ خیال نے ایک نئی کروٹ بدلی پھر خیال اور خیال گائیکی نے صرف دربار میں ہی اونچا مقام حاصل نہیں کر لیا بلکہ اپنی فنی خصوصیات کی بدولت خاص وعام کو اپنا گرویدہ بنا لیا اور اپنی صنعتی خوبیوں کی بدولت وہ عروج وکمال حاصل کر لیا کہ گانے کی تمام صنفتیں اس کے آگے ماند پڑ گئیں۔

خیال کو شاہی دربار کی سرپرستی حاصل ہوتے ہی۔ ماہرین فن نے اس کو اپنانے کی کوشش کی اور اپنی اپنی جدت سے ہر ایک نے ایک دوسرے پر اپنی فنی فضیلت ثابت کرنے کے لئے خیال اور خیال گائیکی کو نت نئے ڈھنگ سے سنوارا۔ اور اس میں عجیب وغریب خوبیوں کا اضافہ کیا۔ ماہرین فن کی اسی جدوجہد کی بدولت خیال کے ۲۴ - ۲۵ اقسام ماہرین فن کے خاندانوں میں پائے جاتے ہیں۔ جو اپنی اپنی علمی فنی خصوصیات سے ایک دوسرے سے جداگانہ ہیں اور عجیب وغریب خوبیوں سے مرصع ہیں۔

جب خیال کو شاہی دربار کی سرپرستی حاصل ہوئی تو ماہرین فن بادشاہوں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے خیال گائیکی میں نت نئی خوبیوں کا اضافہ کیا کیونکہ بادشاہوں کو مختلف علوم و فنون کا بھی ذوق وشوق ہوتا تھا۔ اور اور وہ جب علم و فن کا ذوق پورا کرنے کے بعد موسیقی سے لطف اندوز ہوتے تو ماہرین موسیقی اپنے گانے میں اسی فن کا نقشہ اپنی گائیکی میں پیش کرتے جس کی وجہ سے خیال گائیکی میں بیش بہا سینکڑوں خوبیوں کا اضافہ ہوتا چلا گیا۔ اور اسی وجہ سے آج خیال گائیکی میں ان ماہرین فن کی بنائی ہوئی ایسی تانیں بطور یادگار چلی آرہی ہیں جن میں ان ماہرین فن نے دنیا کے عجائبات اور جملہ علوم و فنون مثلاً (۱) فن تیراکی (۲) فن کشتی (۳) فن سپہ گری (۴) فن بنوٹ (۵) فن تیغ زنی (۶) فن تیر اندازی (۷) فن مصوری (۸) فن شاعری وغیرہ وغیرہ کا نقشہ تانوں کے سروں میں کھینچ کر بیش بہا خوبیوں کا اضافہ کر دیا ہے اور اسی مناسبت سے ۱۵ تانوں کے نام مقرر کر دیئے ہیں جن میں سے چند کے نام حسب ذیل ہیں۔

تانوں کے اصطلاحی نام	تانوں کے اصطلاحی نام	تانوں کے اصطلاحی نام	تانوں کے اصطلاحی نام
اچک تان	بھیرکی تان	جھپٹ تان	چوکھی تان
اکھیڑ تان	پھلانگ تان	جھلاؤ تان	چکیلی تان
اینچ تان	پتلی تان	جھولا تان	حلقہ تان
اڑان تان	پھیلاؤ تان	جاؤ تان	حلقی تان
اچھال تان	پھسا پھس تان	جھٹکا تان	حسین تان
الجھاؤ تان	پلپلی تان	جھٹکا تان	حسن افروز تان
اتراؤ تان	پچکاری تان	جھکولا تان	حصار تان
اڑنگے کی تان	پچھاڑ تان	جھلک تان	خلائی تان
بند تان	تیلی تان	جھپکی تان	خوشنما تان
بجلی کڑاک تان	تگن تان	جھجکی تان	خسرو تان
بادل گرج تان	تین سپتک تان	جوڑ توڑ تان	خفیف تان
بلدار تان	تلوار کاٹ تان	جوشیلی تان	خلقی تان
بناؤ تان	تیر فگن تان	جچی تلی تان	خمار تان
بڑھاؤ تان	تیراندازی کی تان	چکردار تان	دھڑکن تان
بہاؤ تان	ٹھہراؤ تان	جھکیدار تان	دھکا تان
بول تان	ٹکاؤ تان	چڑھاؤ تان	دھماکہ تان
بھنڈارے کی تان	ٹھمری تان	چھاؤ تان	ڈھکیل تان
بلند تان	ٹپہ تان	چپاچی تان	دھیمی تان
پھینک تان	ٹیڑھی تان	چکاچوند تان	دوہری تان
پھیلاؤ تان	ٹھپہ کی تان	جھلانگ تان	دمک تان
پھندہ تان	ٹلائی تان	جھٹک تان	دمدار تان
پیچدار تان	ثمرہ تان	جوگن تان	دلکش تان
پیچ الجھڑی تان	تیور تان	چوبکی تان	دلفریب تان
پرچھاؤ تان	ٹھیک تان	چھوٹا تان	دوگن تان

تانوں کے اصطلاحی نام	تانوں کے اصطلاحی نام	تانوں کے اصطلاحی نام	تانوں کے اصطلاحی نام
دوپلی تان	صفیر تان	کھلی بند تان	لمبی تان
ریپٹ تان	طرطری تان	گدائی کی تان	قافیہ ردیف تان
رچی تان	طرار تان	گدا دھاکہ تان	سوال جواب تان
رسیلی تان	طرحدار تان	گھاؤ تان	نقش نگار تان
سیاحتی تان	ظریف تان	گراؤ تان	نور افشاں تان
ردیف قافیہ تان	علمی تان	گھلاؤ تان	مروڑ تان
زمزمہ تان	عملی تان	گمک تان	مرکی تان
زریں تان	ملائی تان	گورکھ دھندا تان	منڈھاؤ تان
زرنگار تان	فوزی تان	گرہ گچھی تان	مروڑی دار تان
سوت مینڈ تان	فوقی تان	گگنار تان	مرک تان
سپاٹ تان	قلفی بند تان	گٹکری تان	نورس تان
سنہری تان	قلفی دار تان	گمبیر تان	نورپاش تان
ستھری تان	کھینچ تان	گچھی دار تان	نوروز تان
سرہلاؤ تان	کھٹکا تان	لچاؤ گھلاؤ تان	ہلکی تان
شرنگار تان	کھٹک دار تان	لوچدار تان	ہاتھی چنگھاڑ تان
شفاف تان	کھڑاک تان	لچکدار تان	یکطرفی تان
شیر دہاڑ تان	کھلاؤ تان	لنکدار تان	وغیرہ
شیریں تان	کھنک تان	لرزنت تان	وغیرہ
صمصام تان	کڑک تان	لہری تان	—

الغرض خیال گائیکی میں مختلف علوم و فنون اور عجائبات عالم کا نقشہ سروں میں کھینچ کر رکھ دیا ہے جیسا تانوں کے ناموں سے ظاہر ہے وہی نقشہ سروں سے اس تان میں پیدا کیا گیا ہے چونکہ ان تانوں کا تعلق عمل سے ہے اس لئے ان کی خوبیوں کی خصوصیات اندازہ کسی اچھے ماہرین فن سے سن کر ہی لگایا جا سکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے خیال اور خیال گائیکی کو ایسے اصول و قواعد کی علمی عملی خوبیوں سے مرصع کیا ہے کہ اس میں ہمیشہ نت نئی خوبیوں کا اضافہ ہوتا رہے گا اور حضرت امیر خسروؒ کے اس چشمۂ فیض کا پانی کبھی گھٹے گا نہیں بڑھتا ہی جائے گا اور دنیا تا قیامت اس سے فیضیاب ہوتی رہے گی۔

حضرت امیر خسروؒ کے گانے معہ نوٹیشن

قول راگ صنم غنم

یہ دو راگ صنم اور غنم سے مرکب ہے۔ اس کی آروہی میں ایمن کے سر اور امروہی میں بلاول کے سر لگتے ہیں یہ کھاد سمپورن (آروہی میں چھ امروہی میں سات سر ہیں) راگ ہے۔ اس کی آروہی میں کھاد درجت (ترک) ہے۔ وادی سر کھرج۔ سموادی سر پنچم ہے۔ چونکہ یہ راگ رات اور دن کے دو مشہور راگوں سے مرکب ہے۔ اس لئے یہ دن اور رات میں ہر وقت گایا جاسکتا ہے۔ اسی وجہ سے یہ صوفیائے کرام کی محفل میں شروع میں گایا جاتا ہے اور محفل سماع یا قوالی کی ابتدا اسی قول سے ہوتی ہے (اسی فضیلت کو مد نظر رکھ کر ہم نے بھی حضرت امیر خسروؒ کے گانوں کی ابتدا اسی قول سے ہی کی ہے)۔

آروہی۔ سا رے گا ما دہا نی دھا تما ام رد ہی، رسا نی دھا پا ما پا گا ما گا رے سا

قول راگ صنم غنم تال ادھا تیتالہ

آستائی۔ مَن کُنتُ مَولَا فَعَلِیٌّ مَولَا۔ دارا تیلے دارا تیلے دردانی

انترا۔ ہم توم تنا نا نا نا تا نا نا نا نا رے۔ یالالی یالالی لیا یالالے

لیالا لالا یلا لالا یلالالا رے

آستائی

سم ۷	۸	سم ۱	۲	۳	۴	ضرب ۵	۶	۷	۸	سم ۱	۲	۳	۴	ضرب ۵	۶	۷	۸
ما	پا	دپا	دپا	پا	پا	گا	رے	گا	م	گا	گا	رے	رے سا	سا	سا	سا	سا
م	ن	کن	-	-	-	تو	-	مو	-	لا	-	-	-	-	-	-	-
		سا	سا	پا	دپا	سا	سا	رے	رے	گا	گا	گا	گا	گا	م	گا	گا
		فت	-	ے	لی	ن	-	مو	-	لا	-	-	-	-	-	-	-
		گا	م	گا	رے	گا	رے	سا	سا	سا	دپا	سا	رے	گا	گا	ما	پا
		دا	را	تے	لے	دا	را	تے	لے	د	ر	وا	-	نی	-	م	ن

انترا

سم ۱	۲	۳	۴	ضرب ۵	۶	۷	۸	سم ۱	۲	۳	۴	ضرب ۵	۶	۷	۸
پا	پا	پا	دپا	سا	سا	سا	سا	دپا	سا	رے	گا	سا	نی	دپا	پا
ہم	تو	م	تا	نا	نا	نا	نا	تا	نا	نا	نا	رے	-	-	-
پا	پا	پا	پا	پا	پا	ما	دپا	دپا	پاما	پا	دپا	پاپا	پا	گا	گا
یا	لا	لی	یا	لا	لی	یا	لا	-	یا	-	لا	لے	-	-	-
گا	گا	گی	م	گا	رے	گا	رے	سا	سا	رے	گا	سا	سا	ما	پا
یا	لا	لا	لا	یا	لا	لا	لا	یا	لا	لا	لا	رے	-	م	ن

قول راگ سہ گاہ

یہ راگ بلاول ایمن کھماچ اور کافی سے مرکب ہے اس کی آروہی بلاول
ایمن امروہی کھماج اور کافی سے بنائی گئی ہے۔ یعنی اس راگ کی آروہی کا
پہلا حصہ بلاول کا دوسرا حصہ ایمن کا اور امروہی کا پہلا حصہ کھماج کا اور
دوسرا حصہ کافی کا ہے اور یہ اگر ان چاروں راگوں سے مرکب ہے۔ اور
ان چاروں راگوں کی شکلیں اس میں نظر آتی ہیں۔ اس میں ترکیب وصوت

تیور۔ مدہم کومل۔ دونوں گندھار یں اور دونوں نکھادیں ہیں آروہی میں تیور گندھار، تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد کومل گندھار لگائی جاتی ہے اس کا وادی سر رکھب اور سموادی سر دھیوت ہے۔ چوں کہ یہ راگ مختلف اوقات کے راگوں سے مرکب ہے اس لئے یہ راگ ہر وقت گایا جاسکتا ہے۔ ماہرین فن کا قول ہے کہ آج کل جو راگ نند کے نام سے مشہور ہے سہ گاہ کا ہی دوسرا نام ہے۔ یہ سمپورن راگ ہے مگر اس کی امروہی میں نکھاد وکرہو کر لگتی ہے۔

آروہی۔ سارے گام گام پادھانی تا امروہی۔ تانی تا دھان دھا پام گام گ رے سا

قول راگ سہ گاہ تال فرودست

آستائی۔ آلِ نَبِیْ وَصَلٰوۃَ اللّٰہِ وَ سَلَامٌ عَلَیْہِ فَاطِمَہْ بُغْضَتُہٗ مِنِّیْ

انترا۔ اہے دانزا فنا یا وا دا انزا فنا مہ۔ دانی دانی دراتیلے دراتیلے توم تنا تیلارے توم تنا تیلارے توم تنا تیلارے تادانی۔

آستائی

سم				ضرب				ضرب		ضرب		ضرب	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
دھا	سا	پا	پا	پا	پا	پا	م	پا	پا	دھا	دھا	پا	پا
آ	-	ل	ن	بی	-	-	و	صل	-	وا	-	تل	لہ
دھا	دھا	پا	پا	م	م	پا	پا	دھا	پا	دھا	پا	م	پا
وا	-	سل	-	ل	-	مُ	-	ع	-	لے	-	ہ	-
م	گا	پا	پا	دھا	پا	گا	گا	م	پا	گام	گ	رے	سا
فا	-	ط	مہ	ب	-	عن	-	ت	ت	من	-	نی	-
S				T				T		T		T	

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
سم				ضرب				ضرب		ضرب		ضرب	
پا	پا	ں	دہا	نی	نی	سا	سا	نی	سا	رے	رے	سا	سا
آ	ہے	وا	-	ان	زا	ف	تا	یا	-	وا	-	وا	-
نی	سا	رَے	گا	م	گا	م	گا	رَے	سا	نی	نی	سا	سا
ان	-	زا	ف	تا	م	ت	مہ	دا	نی	دا	نی	د	را
رَے	تا	نی	تا	ں	دہا	پا	پا	ں	دہا	ن	دہا	پا	م
تے	سے	ذ	را	تے	لے	تو	م	ت	نا	تے	لا	رے	توم
گا	گا	م	پا	دہاں	دہاں	دہا	پا	م	پا	گام	گ	رے	سا
تا	نا	تے	لا	رے	توم	ت	نا	تے	لا	رے	تا	دا	نی

قول راگ یمنی بلاول

یہ راگ ایمن اور بلاول سے مرکب ہے۔ اس راگ کا پہلا حصہ بلاول کا اور دوسرا حصہ ایمن کا ہے۔ اس میں رکھب۔ گندہارا۔ دھیوت اور نکھاد تیور ہیں اور دونوں مدھمیں ہیں۔ تیور مدہم آروہی میں اور کومل مدہم امروہی میں لگتی ہے چونکہ یہ بلاول کی ہی ایک قسم ہے اس وجہ سے اس میں بلاول زیادہ نظر آتا ہے اور کومل مدہم تیور مدہم سے زیادہ زوردار رہتی ہے۔ مگر اس میں دونوں راگ اس طرح ملائے ہیں کہ دونوں راگوں کی شکلیں صاف طور سے الگ الگ بھی نظر آتی ہیں۔ مگر نہ وہ دونوں راگ ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور نہ یہ ان دونوں سے ملتا ہے اس کا وادی سر گندہارا در سموادی سر نکھار ہے۔ آج کل یہ راگ یمنی بلاول کے نام سے مشہور ہے۔ بلاول کی قسم ہونے کی وجہ سے اس کا وقت صبح کا مانا جاتا ہے مگر یہ راگ صبح اور رات کے راگ سے مرکب ہے

اس کو دونوں وقت گایا جا سکتا ہے۔
آروہی۔ سارے گام گا ماپا دھانی تا امروہی۔ تانی دھاپا ما پا گام گا رے سا

قول یمنی باصل (رامنی بلاول)

آستائی۔ سلام اللہ من رانی جاب روئے رخ تم ان تو مانے دانی دانی دریا آہے آہے دانی
انترا۔ در تیلے تلا رے در تیلے تانانا در تا لا لے تنا تیلے اودے نیتے تیلے دانی
در توم دارا تیلے در تیلے توم تنا تیلا رے توم تا تیلے تیلے دانی۔ الٰہی آہے
علیکم شاہے ما بکامن دانی جاب روئے۔

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سم				ضرب				ضرب			
سا	رےگا	م	گا	گا	ما	پاما	پا	ماپا	دھا	پا	پا
س	لا	م	ال	ل	ہ	ع	لا	م	ن	را	ـ
ما	پا	دھاپا	تھا	نی	دھا	پاما	پا	ماپا	ماپا	م	م
جا	ـ	ن	ب	رو	ئے	رخ	تم	ان	تو	ما	نی
م	گا	م	گا	رے	رے	گا	م	گارے	گا	رے	سا
دا	نی	دا	نی	در	یا	آ	ہے	آہے	ہے	دا	نی

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
S				T				T			
پا	ما	ما	پا	نی	دھا	نی	نی	سا	نی	تھا	سر
در	تے	لے	ت	لا	رے	در	تے	لے	تا	نا	نا
دھا	دھا	نی	نی	تا	تھا	رے	رے	تھا	نی	دھا	پا
در	تا	لا	لے	ت	تا	تے	لے	او	دے	نی	تے

S				T				T			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
م	گا	گاما	پا	ما	پا	دہا	نی	تھا	رے	نی	تھا
تے	لے	دا	نی	در	توم	دا	را	تے	-	لے	-
رے	رے	گا	گا	مَ	گا	رے	تھا	تھا	نی	دہا	پا
در	تے	لے	-	تو	م	ت	نا	تے	لا	رے	-
م	گا	رے	رے	گا	ما	پاما	پا	گام	گا	رے	سا
تو	م	تھا	نا	تے	لے	تنے	لے	دا	-	نی	-
نیٖ	سا	رےگا	ما	گا	رے	گاما	پا	دہا	نی	تھا	تھا
ال	م	ہی	-	آ	ہے	ع	لے	ک	م	شا	ہے
فی	نی	دہا	پا	ماپا	دہا	پاما	پا	گام	گا	رے	سا
ما	بے	کا	من	دا	نی	ح	-	با	ب	رو	ئے

قول راگ رواق کرے (کانڑا)

یہ راگ کانی کھاج اور امین سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور کندھار، مدہم کومل۔ اور دونوں نکھادیں ہیں۔ تیور نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد امروہی میں لگتی ہے۔ یہ کانڑے (کرے) کی ایک قسم ہے۔ اس میں کانی کھاج اور امین کے ٹکڑے الگ الگ نظر آتے ہیں۔ مگر تینوں راگوں کے ٹکڑے مل کر عجیب رنگت پیدا کر دیتے ہیں اور چونکہ کرے (کانڑے) کی ایک قسم ہے اس لئے کانڑے کا رنگ سب پر چھایا رہتا ہے۔ آج کل یہ کھوگ کانڑے کے نام سے مشہور ہے اس میں مدہم وادی اور تے سموادی ہے۔

آروہی۔ سارے گ م پا م پا دہا نی سا امروہی تھا نی تان دہا پا م پا گ م رے سا

قول راگ رواق کرے تال آڑا چوتالہ

آستائی۔ الٰہی تبت من کل المعاصی ولا تحن من ھیو لائیک

انترا۔ در توم تنا تنا در توم توم تا تنا در تا لا لالے در در تیلے آہے یا تو
در در تیلے لے آہے آہے در تلے در تلے در تلے تا توم

آستائی

ضرب				سم		ضرب				ضرب			
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سا	م	مگ	م	پام	پا	م	پا	دھا	ن	پام	پا	م	م
ا	ل	ہی	-	ت	ب	ت	من	کل	ال	م	عا	صی	-
پادھا	نی	سانی	تھا	دھا	ن	پا	پا	نی پا	م	گ	م	رے	سا
د	لا	غ	ن	من	-	ھ	یے	و	-	لا	ئے	ک	-

انترا

ضرب				سم		ضرب				ضرب			
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	م	پام	پا	پا	دھا	ن	پا	دھا	نی	تھانی	تھا	رے	تھا
در	توم	تا	نا	ت	نا	در	توم	توم	تا	ت	نا	در	تا
دھانی	تھا	رے	تا	نی	تھا	رےگ	م	رے	تھا	تھانی	تھا	رے	سا
لا	ے	تا	لا	لا	ے	در	در	تے	ے	آ	ہے	یا	تو
دھا	ن	دھا	پا	م	م	پادھا	ن	دھا	ن	دھا	پا	م	م
در	در	تے	ے	اے	-	آ	ہے	آ	ہے	در	تے	ے	در
دھا	ن	دھا	پا	م	پا	گ	پا	دھا	پا	گ	م	رے	سا
تے	-	ے	در	تے	ے	در	-	تے	ے	تا	-	تو	م

قلبانہ راگ بلجی

یہ راگ بلاول۔ کوشک۔ ایمن اور کوکبہ سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب

گندہار۔ دھیوت۔ کھادتیوربیں صرف مدہم کومل ہے اس کی آروہی میں دھیوت درجت (نہیں لگتی) ہے۔ اور امروہی سمپورن ہے۔ امروہی میں گندہار دکر(ٹیڑھی) ہے۔ اس راگ کی آروہی کا پہلا حصہ، سارے گام بلاول کا۔ دوسرا حصہ پانی ساکونٹ کا ہے۔ امروہی کا پہلا حصہ۔ سانی دہا پا امین کا اور دوسرا حصہ م گا رے گا رے سا کوکبہ کا ہے۔ ماہرین فن کا قول ہے کہ بلنجی راگ آجکل بلاول کے نام سے مشہور ہے۔

اس کا وادی کھرج رسموادی پنجم ہے۔ یہ راگ دو صبح کے اور دو رات کے راگوں سے مرکب ہے اس وجہ سے یہ دن کو اور رات کو گایا جا سکتا ہے۔

آروہی۔ سارے گا رے گام پا دہا پا سا امروہی۔ سانی دہا پانی دہا پام گا رے سا

قلبانہ راگ بلنجی تال ساگر

آستائی۔ ی یا در در تا نا لا ے حسن نظام الدین اولیا دیم دیم در در در تیلے لانا تیلے انا تیلے تنانا نا نا نا نا۔

انترا۔ نا نیا قو قسم دمحمد اللہ در تم در تم توم توم تنا نا نا نا در دے تنے تنے دارا جا نم دیم دیم در در در در تنے تا نا تنے نا نا نا۔

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	تال
سم				ضرب		ضرب				
پا	پا	نی دھا	پا	م	پا	گا	رے	گام	پا	[illegible]
حسُ	—	یا	-	در	در	تا	لا	لا	ے	
پادھا	پا	نی	متا	نی	دھا	پادھا	پا	م	پا	
ح	سن	ن	ن	نظا	م	دین	ا	لی	یا	

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	تال
پام	پا	نی	تھا	پانی	تھا	رے	تھا	نی	نی	دھا	پا	[illegible]
دی	م	دی	م	در	در	در	در	تے	لے	لا	نا	
پانی	سانی	دھا	پا	م	گا	رے	گا	م	گا	رے	سا	
تے	لے	لا	نا	تے	لے	تا	نا	تا	نا	نا	نا	

انترا

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	تال
پام	پا	نی	نی	پانی	سا	رے	سا	تھا	رے	گا	گا	رے	سا	[illegible]
فا	نی	ما	تے	دل	لو	ق	سم	مُ	و	تھ	ال	لا	و	
سا	رے	گ	م	گا	رے	گا	رے	سا	رے	سا	نی	دھا	پا	
در	تو	م	در	تو	م	تو	م	تو	م	تا	نا	نا	نا	

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	تال
م	گا	م	گا	رے	گا	گام	پا	م	پا	نی	ت	سارے	گا	رے	سا	[illegible]
در	دے	تے	لے	تے	-	لے	-	در	-	آ	-	جا	-	ن	م	
پام	پانی	دھا	پا	پام	پا	م	گا	رے	گا	گام	پا	م	گا	رے	سا	
دی	م	دی	م	در	در	تے	لے	تا	نا	تے	نے	تا	نا	نا	نا	

قلبانہ راگ نخر کوبھ

یہ راگ حجازی - یمنی - کھمانچ اور کا مود سے مرکب ہے - یعنی اس کی آروہی میں حجازی اور یمنی امروہی میں کھمانچ اور کا مود ملائے گئے ہیں - یعنی آروہی کا پہلا حصہ سا گا ما پا حجازی کا - دوسرا حصہ پا ما پا دھا نی سا یمنی کا ہے اور امروہی

کا پہلا حصہ سا نی سا ں دہا پا کھماج کا اور امردہی دوسرا حصہ پا گام رے سا کا مودکا ہے۔ اس راگ میں رکھب۔ گندھار۔ دھیوت تیور ہیں۔ اور دونوں مدہیم، دونوں نکھاد یں لگائی جاتی ہیں۔ آروہی میں تیور مدہم تیور نکھاد اور امردہی میں کومل نکھاد کومل مدہم ہے۔ اس راگ کی آروہی میں رکھب درجت (قابل ترک) ہے اور امردہی گندھار وکر (ٹیڑھی) ہے۔ ماہرین فن کا قول ہے کہ نخر کوھ کا مروجہ نام چاندنی کیدارا ہے۔ یہ وکر روپ کا راگ ہے۔ اس راگ کا وادی سر کھرج اور سموادی سر پنجم ہے۔ وقت رات کا ہے۔
آروہی۔ سا رے سا م گا ما پا ں دہا نی سا **امردہی**۔ سا نی سا دہا ں دہا پا ما پا گام رے سا
اس قلبانہ میں چھ تال ہیں (۱) زود ست (۲) سول فاختہ (۳) اکتالہ (۴) چوتالہ (۵) جھپتالہ (۶) تیتالہ ۔ دو تال اس کی آستائی میں اور چار تال اس کے انترے میں ہیں۔

قلبانہ راگ نخر کوھ تال

آستائی۔ دیم دارا دیم دارادیتے ییتے تا نوم۔ اددے نیتے تیلے تا نا تا نا تم درتا نا تم درتا نا توم
انترا۔ قول رسول اللہ مدینے علم علی باب ہا۔ درد رتانا نا درتانا نا نا۔ درآ ا رے من درآ ا رے من نت نارے نت نارے تانا تم درتد رے دانی۔

آستائی

سم				ضرب				ضرب		ضرب		ضرب	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
سا	م	م	گا	گاما	پا	ما	پا	دہاں	دہا	پاما	پا	دہا	م
دد	م	دا	ا	دی	م	دا	را	دے	تے	ے	تے	تا	توم

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	گا	گاما	پا	نی	تا	دہاں	دہا	پاما	پا
او	دلے	نی	تے	نے	ے	تا	نا	تا	نا
پاما	پا	دہاں	دہا	پاما	پا	گام	رے	رے	سا

انترا

چوتالہ

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
	سم				ضرب				ضرب			
	پاما	پا	دھا	نی	سانی	سا	رے	سا	نی	رے	سا	سا
	قو	-	لے	-	ر	-	سو	ل	ال	ل	ہ	-

ایکتالہ

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
	S				T				T		T	
	سا	گا	رے	سا	نی	نی	سانی	سا	دھا	ن	دھا	پا
	م	دی	نے	علی	-	م	ع	ل	بے	با	ب	با

جھپتالہ

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
	S		T			×		T		
	م	گا	گاما	پا	پا	نی	دھا	دھانی	سا	سا
	در	در	تا	نا	نا	در	در	تا	نا	نا

تیتالہ

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
	S				T				×				T			
	سا	گام	رے	سا	نیپا	رے	سا	سا	دھا	نی	سانی	سا	دھا	ن	دھا	پا
	د	رِ	آ	-	ا	رے	م	ن	د	ر	آ	-	آ	رے	م	ن
	ما	پا	دھانی	سا	دھا	ن	دھا	پا	پاما	پا	دھا	پا	گا	م	رے	سا
	ن	ت	نا	رے	نِ	ت	نا	رے	تا	نا	تم	در	تہ	رے	دا	نی

قلبانہ راگ ناٹ

ناٹ راگ بلاول۔ ایمن مالسری اور سارنگ سے مرکب ہے۔ آروہی کا پہلا حصہ (پوروانگ) سارے گام بلاول کا ہے۔ دوسرا حصہ (اترانگ) پا دھانی سا ایمن کا ہے اور امروہی کا پہلا ٹکڑا سا نی سانی پا مالسری کا ٹکڑا

ہے۔ اور دوسرا ٹکڑا م پا م رے سا سا رنگ کا ہے۔ اس راگ میں رکھب گندھار۔ دھیوت۔ نکھاد تیو رہیں۔ مدہم کومل ہے۔ اس کی آروہی تو سمپورن رسات سرکی ہے اور امروہی میں دھیوت گندھار درجت (ترک) ہے مگر دونو سر وکر ہو کر لگتے ہیں۔ سیدھے نہیں لگتے۔ وادی ما اور سموادی سا ہے۔ وقت رات کا ہے۔ آج کل یہ راگ ناٹ کے نام سے مشہور ہے۔

آروہی سا رے گا م پام پا دہا نی سا امروہی سا نی دہا نی پام گا م پام رے سا

پہلے جو حضرت امیر خسروؒ کے قلبانے لکھے جا چکے ہیں ان میں کئی کئی تال استعمال کئے گئے ہیں جس کی وجہ سے ماہرین فن قلبانہ کو تال ساگر کہتے ہیں۔ اس قلبانہ میں صرف دو ہی تال استعمال کئے ہیں ایک آستائی میں اور ایک انترے میں۔ اسکی آستائی جھومرا تال میں اور انترا تین تال میں ہے۔ اس قلبانہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان قلبانوں میں عربی اور ترانے کے الفاظ تھے۔ مگر اس قلبانہ میں ترانے کے بولوں کی بجائے ہندی کے الفاظ ہیں۔ اس قلبانہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک تال مدہ یا بلمپت لے کا ہے اور دوسرا تال درت یا تیز لے کا ہے اس لئے اس قلبانہ کی آستائی مدہ لے میں اور انترا درت لے میں کہا جاتا ہے۔

قلبانہ راگ ناٹ تال ساگر

آستائی۔ لقد صدق قولہٗ تعالےٰ۔ بھیجو درود سلام

انترا۔ امیر خسرو بل بل جاویں حضرت نظام الدین کے دربار گاویں قلبانہ۔

آستائی

سم			ضرب				خالی			ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
سا	م	پا	م پا	نی	پا	م	پادہا	نی	سا	دہا	نی	پا	م
ل	ق	د	ص	د	ق	-	قو	ل	ہ	تعا	-	لےٰ	-
پادہا	نی	سا	نی دہا	نی	پا	م	پام	پا	گا	م	م	رے	سا
بھ	-	جو	د	-	در	-	د	-	سـ	لا	-	م	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
پاما	پا	ما	پا	مرپا	دھا	نی	سا	نی سا	رے	نی	سا	رےگا	م	رے	سا
آ	—	ی	ر	خ	س	رو	—	ب	ل	ب	ل	جا	—	دیں	—
دھانی	سا	رے	سا	دھا	نی	پا	م	رے	گا	گام	پا	گا	م	رے	سا
ن	ظا	م	دی	ن	کے	د	ر	با	ر	گا	دیں	قل	با	نا	—

اظہارِ حقیقت:- یہ حقیقت ہے کہ قول اور قلبانہ گانے نہ صرف امیر خسروؒ سے پیشتر کسی نے بنائے اور نہ ان کے بعد آجتک کسی نے بنائے۔ اس لئے ان گانوں کے متعلق تو یقین کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ حضرت امیر خسروؒ ہی کے بنائے ہوئے ہیں۔ مگر خیال اور ترانے کی صفت اس قدر مقبول عام ہوئی ہے کہ ان کے بعد آج تک بے شمار فنکاروں نے خیال اور ترانے بنائے ہیں اس لئے جن خیالوں میں حضرت امیر خسروؒ کا نام ہے ان پر تو ہمکو یقین ہے کہ وہ حضرت امیر خسروؒ ہی کے ہیں۔ لیکن بہت سے ایسے خیال جن میں ان کا نام نہیں ہے ہم کو بزرگوں نے سکھائے بھی ہیں اور ہم نے پرانے دیگر بزرگوں سے سنے ہیں اس لئے ہم نے وہ خیال اور ترانے بھی لکھ دئے ہیں اول تو ان کی صداقت میں ہم کو اس لئے شک و شبہ نہیں ہے کہ حضرت امیر خسروؒ کے بہت سے گانوں کی صفتوں میں ان کا تخلص نہیں ہے۔ دوسرے انمیں وہ خصوصیات بھی ہیں جو حضرت امیر خسروؒ کا طرۂ امتیاز ہیں اس لئے ہم نے وہ خیال و ترانے وغیرہ بھی لکھدیئے ہیں۔

حضرت امیر خسروؒ کے چند خیال

راگ پوربی:- پوربی کے متعلق مختلف رائے ہیں بعض کہتے ہیں کہ یہ حضرت امیر خسروؒ کی اختراع ہے اور بعض کہتے ہیں کہ عربی

راگ معدن کا آپ نے پوربی نام رکھ کر اس کو رواج دیا ہے مگر سب ماہرین فن اور گرنتھ کار اس پر متفق ہیں کہ اس راگ کی ابتدا آپکے ہی زمانہ سے ہوئی ہے اور اس کے متعلق یہ روایت مشہور ہے کہ:-

حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء کو یہ راگ بہت پسند تھا اور آپ اس راگ کو روزانہ سنتے تھے۔ ایک دن کچھ مہمان آپ کے پاس آ گئے۔ آپ نے ایک بنئے سے ان کے کھانے پینے کے لئے کچھ سامان لینا چاہا۔ اس نے کہا کوئی چیز گروی رکھ دیجئے۔ آپ نے فرمایا ہم "پوربی" گروی رکھتے ہیں جبتک تمہارے دام ادا نہ ہوں گے ہم پوربی نہ سنیں گے۔ اس کے بعد آپ نے کئی دن پوربی نہیں سنی جس کی وجہ سے آپ کی طبیعت کچھ ناساز ہو گئی۔ جب حضرت امیر خسروؒ کو یہ راز معلوم ہوا تو آپ بنئے کا قرض ادا کر کے پوربی کو چھڑا کر لائے اور یہ چیز گاتے ہوئے حاضر خدمت ہوئے

"چھوری مائی اولیا مر کے دربار جہاں پوربی دلہن بن بن آئی"

حضرت محبوب الٰہی یہ منظر دیکھ کر بہت خوش ہوئے اور آپ کی طبیعت بشاش ہو گئی

ماہرین فن کا تو یہ عقیدہ ہے کہ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاءؒ کی اس راگ کو دعا ہے کہ جو مریض اس راگ کو سنے گا اللہ تعالیٰ اسکو شفا عطا فرمائے گا۔

بعض ماہرین فن تو اس عقیدے کی بنا پر کہ اس راگ کو حضرت محبوب الٰہی نے شرف قبولیت بخشا ہے اس لئے وہ جب کسی محفل میں گانے بیٹھتے تھے تو پہلے پوربی راگ کو گنگناتے پھر گانا گاتے تھے اور یہی اپنی اولاد کو وصیت کرتے تھے اور اس کو اثر اور کامیابی کا باعث سمجھتے تھے۔

ہمارے والد قبلہ (شمس موسیقی میاں غلام محمد خاں المعروف استاد چھمن خاں صاحب موجد سرساگر) تو اس راگ سے اتنا حسن عقیدت رکھتے تھے کہ اپنے روزانہ کے وظائف اس راگ کے سروں میں پڑھتے تھے اور شاگردوں وغیرہ میں کوئی بیمار ہوتا تو اس کو یہی راگ سناتے یا اس کو یہ راگ گانے کو کہتے اور اللہ تعالےٰ حضرت محبوب الٰہی کی دعا کے طفیل سے شفا عطا فرماتا اور ہمارا

بھی یہ عقیدہ ہے جس کو ہم نے بار بار آزمایا ہے اور اللہ تعالیٰ نے کامیابی عطا فرمائی ہے۔ لیکن اس کا تعلق حسن عقیدت ہے اس لئے ہم اس کے متعلق کچھ لکھنا نہیں چاہتے مگر یہ حقیقت ہے کہ اس کے سروں میں کچھ ایسا اثر ہے کہ ہر شخص متاثر ہوتا ہے۔

اس راگ میں رکھب دھیوت کومل۔ گندھار نکھاد تیور۔ اور دونوں مدھیم ہیں۔ مگر ماہرین فن کے قول کے مطابق دونوں مدھموں کے لگانیکا انداز اور طریقہ اتنا مشکل و دشوار ہے کہ ہر کس وناکس کے بس کا کام نہیں ہے اور تحریر سے ان کا اظہار کرنا تو غیر ممکن ہی ہے۔ ان دونوں مدھموں کے باعث ہی یہ راگ اپنے میل کے تمام راگوں، مثلاً پوریا دھناسری، گوری، مالگورا اننداسری اور پرنج وغیرہ سے الگ ہو جاتا ہے۔ آج کل پوربی مروجہ دس ٹھاٹھوں میں شمار کی جاتی ہے مگر اس میں صرف تیور مدھم ہی مانی جاتی ہے یہ سمپورن راگ ہے اس کا وادی گندھار سموادی نکھاد وقت شام ہے۔

آروہی سا رے گا ما پا دھ نی سا امروہی سا نی دھ پا ما گا ما گا رے سا

خیال راگ پوربی تال تیتالہ

آستائی۔ میرا دکھ دور کیا سکھ دیا تم اے غریب نواز حضرت سلطان جی اولیا

انترا۔ تمہارے دروازے غلام ٹھاڑو عرض کرت یا حضرت محبوب اپنے غریب پر فضل کیا اور دان دیا

آستائی

۷	۸	۹ خالی	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳ ضرب	۱۴	۱۵	۱۶	۱ (۳)	۲	۳	۴	۵ ضرب	۶	۷	۸
گاما	پادھ	پاما	پا	ما	گا	گام	ما	گا	رے	گا	گا	ر	ر	سا	سا	ر	گا
		را	-	د	کھ	دو	-	ر	کی	یا	-	-	-	-	-	س	کو
		ر	گاما	پادھ	ما	گا	ر	سا	سا	سا	نی	سا	ر	سا	نی	نی	نی
		دی	یا	-	تم	اے	-	سے	-	غ	ر	ب	ن	وا	ز	ح	ض

ر ر گا گا	ما د مادّ نی ر	نی د پاما پاما	گاما گا
ر ت س ل	طا ن جی ـ	او ـ نی ـ	یا ـ

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پاما	پا	ما	گا	ما	د	مادّ	نی سا	سا	سا	سا	سا	نی	ر	سا	سا
تم	ـ	ہا	رے	د	ر	وا	ـ	ز	غ	لا	م	تھا	ـ	رو	ـ
سا	سا	سا	سا	نی	سا	نی	د	دنی	ر	نی	د	نی	ر	پا	پا
ع	ر	ص	ک	ر	ت	یا	ـ	ح	ض	ر	ت	خ	بو	ـ	ب
د	نی	د	نی	دپا	پاما	ما	گا	گام	ما	گا	ر	گا	گا	ما	ما
ا	پ	نے	رغ	ری	ب	پ	ر	ف	ض	ل	کی	یا	ـ	اُن	ـ
د	ر	مادّ	نیر	نی	د	پا	پا	پاما	پاگام		ما	گا	گا		
ر	ـ	دا	ـ	ن	ـ	دی	ـ	یا	ـ	ـ	ـ	ـ	ـ		

خیال پوربی تال اکتالہ

راکتالہ تال میں گیارہ کی ضرب کا اضافہ ماہرین فن کے اصول سے کیا ہے تاکہ سم کی آمد معلوم ہوتی رہے۔

آستائی۔ خواجہ قطب الدین اولیاء تورے چرن پرس رہی دین دنی کو نعمت دو ہاتھن ری مائی

انترا سندل ولی کو لاڈلو محبوب الٰہی روٹی رزق سبھی کو دیجئے یامیں ہے بڑائی۔

(اگلے صفحہ پر دیکھیں)

آستائی

سم ۱	۲	۳	۴	ضرب ۵	۶	۷	۸	ضرب ۹	۱۰	ضرب ۱۱	۱۲
ما	گا	رے	سا	سا	ر	سا	سا	نی	سا	نی	رے
خوا	جہ	ق	ط	ب	دیں	او	لی	یا	-	تو	رے
نی	نی	ر	ر	گا	ما	د	ما	گا	گا	ر	سا
جن	ر	ن	ن	پ	ر	س	ر	ہی	-	-	-
نی	نی	ر	گا	گاما	گا	ما	ما	د	د	ما	د
دی	ن	د	ن	-	کو	فع	-	م	ت	در	آر
ماد	نی سا	نی	د	پاما	پا	گاما	ما	گام	گا	ر	سا
با	-	تیں	-	ری	-	مائی	-	ئی	-	-	-

انترا

سم ۱	۲	۳	۴	ضرب ۵	۶	۷	۸	ضرب ۹	۱۰	ضرب ۱۱	۱۲
پاما	پا	ما	گا	ما	د	ماد	نی سا	نی	رَ	سا	سا
ہن	دل	و	لی	-	کو	لا	-	ڈ	لو	-	جو
نی	نی	نی	رَ	گا	رَ	سا	رَ	نی	د	د	پا
بو	-	-	ب	-	ا	ل	-	ہی	-	-	-
گام	ما	گا	گا	ما	د	ما	د	نی	سا	نی	سا
رو	ئی	ر	ز	ق	س	بھی	-	کر	دی	-	جے
ما	د	ماپا	نی ر	نی	دپا	پاما	پا	گاما	ما	گام	گا
یا	-	میں	-	ہے	-	ب	-	ڑہا	-	ئی	

خیال پوربی تالہ تیتالہ

آستائی۔ ایری اے منگو سب کھو دینو۔ دو دھ پوت اوران دھن لچھمی پیا پایو محمد رنگ بھینو۔

انترا۔ جگ اوکھارن جگ نستارن کرپاکرن دکھ ہرن دکھ سرن سلطان مشائخ لایق کینو۔

آستائی

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نی	رے	گا	گا	ما	رے	گا	گا	گاما	پا	ما	پا	گاما	ما	گا	گا
اے	ری	اے	-	میں	ے	کو	-	س	ب	س	کھ	دی	-	نو	-
ما	ر	ما	گا	رے	گا	گاما	د	ما	گا	ما	گا	ر	ر	سا	سا
دو	-	د	پو	-	ت	او	ر	ا	ن	دھ	ن	ل	چھ	می	-
نی	نی	ر	ر	گا	گا	نی	نی	سا	پا	ما	پا	گاما	ما	گا	گا
پی	یا	پا	-	پو	-	م	حم	م	د	ر	نگ	بھی	-	نو	-

انترا

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
ما	ما	گا	گا	ما	د	ما	د	سا	سا	سا	سا	نی	ر	سا	سا
ج	گ	او	-	کھا	-	ر	ن	ج	گ	ن	س	تا	-	ر	ن
سا	گا	گا	ر	سا	نی	سا	ر	سا	نی	د	نی	د	د	پا	پا
کر	پا	-	ک	ر	ن	د	کھ	ھ	ر	ن	د	کھ	س	ر	ن
ما	ما	گا	گا	ما	د	ماد	نیر	نی	د	پاما	پا	گاما	ما	گا	گا
سل	طا	ن	م	شا	-	ئخ	-	لا	-	ئے	ق	کی	-	نو	-

ترانہ پوربی

آستائی۔ اودے تانا دیرے نا تدیانارے تدیا نا رے تدیانارے تادانی

انترا۔ در در تادیم تادیم دیرے ناتا دا رے دانی تدیا نا رے تدیانارے تادانی

آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	ما	پا	ر	پا	ما	ما	پا	ما	گا	ما	ر	گا	گا	ما	پاد
او	دے	تا	نا	دے	رے	تا	-	تا	دی	یا	تا	رے	-	تا	دہ
ما	ما	گا	گا	ر	ر	سا	سا	نی	نی	نی	ر	گا	ر	ر	سا
یا	نا	رے	-	ت	دی	یا	نا	رے	-	-	تا	-	دا	-	نی

انترا

سم				ضرب				خالی				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
ما	ما	ر	تا	سا	سا	سا	سا	پا	ما	پا	ر	پا	ما	پا	پا
در	در	تا	دی	م	تا	دی	م	دے	رے	نا	تا	دا	رے	دا	نی
ماگا	ما	گا	رے	گا	گا	ما	ر	ما	گا	ما	گا	ر	ر	سا	نی
تا	دی	یا	نا	رے	-	تا	دی	یا	نا	ر	-	تا	دی	یا	نا
نی	نی	نی	ر	گا	ر	ر	سا								
رے	-	-	تا	-	دا	-	نی								

پوربی کا جو خیال لکھا جا رہا ہے

(اس خیال کو بعض حضرات پوریا دھناسری کا کہتے ہیں مگر اس میں خود پوربی کا نام موجود ہے جو اس واقعہ کی یادگار ہے جس کا پوربی کے حال میں بیان کیا ہے۔ اس لئے اس کو پوربی میں لکھا جا رہا ہے دوسرے پوربی اور پوریا دھناسری میں صرف کومل مدہم کا فرق ہے۔ اگر پوربی میں کومل مدہم نہ لگائی جائے تو پوریا دھناسری اور پوریا دھناسری میں کومل مدہم لگانے سے پوربی ہو جاتی ہے)

خیال پوربی

آستائی۔ جلوری مائی ادلیا پیر کے دربار جہاں پوربی دلہن بن آئی۔
انترا۔ بیاہن چڑھے سلطان شاخ ادلیا انبیا آئے براتی۔

آستائی

۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
ر	نی	ر	گا	ما	پا	ما	ا	گا	ر	گا	گام	ما	گا	ر	سا	سا
ۃ	لو	ری	ما	ئی	اد	لی	یا	پی	ر	کے	د	ر	با	-	ر	ج
	سا	ر	سا	سا	نی	ر	گا	گا	گاما	پا	گام	ما	گا	ر	سا	ر
	ہاں	پو	ر	بی	د	ل	ھو	ن	ہ	ن	ب	ن	آ	-	ئی	چ

انترا

۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
ما	ما	گا	گا	ما	د	ما	د	سا	سا	سا	سا	نی	ر	سا	سا
بیا	-	ھ	ن	بج	ڑھے	سل	-	طا	-	ن	م	شا	-	ئی	خ
نی	ر	گا	ر	سا	نی	د	پا	پاما	پاما	گام	ما	گا	ر	سا	ر
او	-	لی	یا	ام	-	ئی	یا	آ	-	ئے	ب	را	-	ئی	چ

راگ اعمانی بہار (سگرئی بہار)

آج کل یہ راگ سگرئی بہار ہی کے نام سے مشہور ہے۔ جیسا اس کے نام سے ظاہر ہے۔ یہ راگ سگرئی اور بہار سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور مدہم کومل اور دونوں نکھاد ہیں۔ آروہی میں نکھاد تیور اور امروہی میں نکھاد کومل لگتی ہے۔ اس کی آروہی میں گندھار ورجت (چھوڑ دی جاتی) ہے اور امروہی میں گندھار وکر (ٹیڑھی) ہے۔ یوں تو بہار کے تمام اقسام بہار کے موسم میں ہی گائے جاتے ہیں۔ مگر جیسا بیان کیا جا چکا ہے کہ بہار کے اقساموں میں دوسرے موسموں کے راگوں کے ملانے کا مطلب یہ ہے کہ غیر موسمی راگ بہار سے مل کر بہار موسم میں گائے جا سکیں اور بہار ان راگوں سے مل کر ان راگوں کے ساتھ ہر موسم میں گائی جا سکے۔ اس کا وادی رکھب۔ سموادی دھیوت ہے۔ بعض ماہرین کہتے ہیں کہ یہ راگ سارنگ۔ ایمن۔ سوہا اور بہار سے مرکب ہے۔

آروہی سا رے گ م پاں دہا پا نی سا امروہی سا نی سا ں دہاں پام پا گم رے سا

خیال سگھرئی بہار (اعمانی بہار) تال سول فاختہ

آستائی۔ اپنا گھر بھلا اور آپ بھلی۔ نہ کسی کے جائے نہ استاد کھ پائے
انترا۔ غرض نیچے مانے ماں استاد خسروؒ غرق شد ستے چراندے جا ہے تو دوغ زد

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م پا	م پا	ں	دہا	پام	پا	ں	دہا	پام	پا
با	پ	نا	-	گھ	ر	بھ	لا	او	ر
م	گ	سے	پا	م پا	ں	دہا	پا	م	پا
آ	پ	کھ	لی	نا	کی	سی	کے	جا	ئے
م	پا	نی	ت	ں	پا	گ	م	ہے	سا
نہ	-	ا	ت	نا	-	د	کھ	پا	ئے

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	ن	دھا	پا	نی	نی	سا	نی	سا	سا
ع	ر	ض	ن	ع	ت	دا	-	نے	-
نی سا	رے	گ	رے	سانی	سا	ن	دھا	ن	پا
تاں	-	ا	ف	تا	دو	خ	س	رو	-
رے	سا	م گ	م	رے	سا	سانی	سا	دھاں	پا
عز	ق	ش	د	خو	ب	ش	د	مس	تے
نی	نی	سانی	سا	دھا	ن	پا	م	پا	م
ج	-	را	-	پا	-	اا	-	ئے	-
ن	دھا	ن	پا	م	پا	گ	م	رے	سا
جا	-	ہے	-	تو	-	دو	غ	ز	ند

راگ زلیف

آجکل زلیف راگ کئی طریق پر گایا جاتا ہے۔ ایک طریق سے یہ راگ بھیروں ٹھاٹھ پر مانا جاتا ہے۔ جسکی آروہی امروہی میں رکھب نکھاد نہیں لگتی۔ دوسرے طریق سے یہ آساوری ٹھاٹھ پر سمپورن روپ کا راگ مانا جاتا ہے۔ ہم ان مختلف شکلوں کے غلط یا صحیح کے متعلق تو کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ البتہ اتنا کہنا ضرور مناسب سمجھتے ہیں کہ ہم کو بزرگوں نے جس طرح یہ راگ اور اس کی چیزیں بتائی ہیں ہم نے اسی شکل کو قابل اعتماد سمجھ کر لکھا ہے۔

اس میں گندھار ۔ مدہم ۔ نکھاد کومل ۔ رکھب تیور اور دونوں دھیوتیں ہیں۔ آروہی میں تیور دھیوت ۔ امروہی میں کومل دھیوت ہے یہ راگ کانی اور آساوری سے مرکب ہے۔ اس کی آروہی میں کانی کے اور امروہی میں آساوری کے سُر

لگتے ہیں۔ مدہم وادی سر سموادی ہے۔ اس کا وقت صبح کا ہے۔
آروہی سارے گ م پا د پا دہاں تا امروہی تانی دہاں د پام گ رے سا

خیال زلیف تال تیتالہ

آستائی۔ شبھ گھڑی انند بدھا درالا ری مالنیاں پھولن سہرا
انترا۔ سب جگ میں بھیو اجیارا جب حضرت جنم پایا سب مل منگل گایا

آستائی

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	سارگ		م	گم	پا	م	م	پا	د	پام	پا	پادا	ں	د	پا
ش	بھ	گو	ڑی	آ	نن	د	ب	دہا	-	وے	-	را	-	-	-
پا	دہا	ندہا	ں	دہا	ں	د	پا	پا	د	پام	پا	م	گ	رے	سا
لا	-	ری	-	م	ل	نی	یاں	پھو	-	ل	ں	سہ	-	را	-

انترا

سم				ضرب				خالی				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
م	م	پاد	پا	دہا	ں	تا	تا	دہاں	تا	رے	تا	سار	گ	رے	تا
س	ب	نج	گ	میں	-	بھ	-	یو	-	ا	ج	یا	-	را	-
دہاں	تا	رے	تا	دہا	ن	د	پا	پا	د	پام	پا	م	گ	رگ	سا
نج	-	ب	ح	حض	-	ر	ت	نج	ن	م	-	پا	-	ج	-
د	د	پام	د	م	گ	رے	سا								
س	ب	من	گل	گا	-	یو	-								

ترانہ زلیف تال جھپتالہ

آستائی۔ در در توم نا در در توم نا دیرے نا تا دارے دانی تا نوم تا نانانا تا نانانا تا نا دارے دانی۔

انترا۔ پائے سگ بوسیدہ مجنوں خلق ایں پرسیدہ چیست
گفت ایں سگ گاہے گاہے کوئے لیلیٰ رفتہ بود
تا نوم تا نانانا تا نانانا تا دارے دانی

آستائی

سم		ضرب				خالی	ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
نی	سا	رےگ	م	م	پا	پا	پا	د	م
در	در	تو	م	نا	دی	ر	تو	م	نا
پا	دھا	ں	سا	سا	تاں	تاں	د	د	پا
دے	رے	نا	-	تا	دا	رے	دا	-	نی
پا	سا	ں	سا	رتے	ساں	ساں	د	پا	ں
تا	-	نو	م	تا	نا	نا	نا	نا	تا
د	پا	م	گ	پا	مگ	مگ	رے	رے	سا
نا	نا	نا	نا	تا	دا	رے	دا	-	نی

انترا

سم		ضرب				خالی	ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	د	د	پا	سا	سا	سا	ں	سا
پا	ئے	س	گ	بو	سی	دہ	م	ج	نوں

ن	ن	ستا	ستا	ستا	رتے	ستا	د	د	پا
غل	ق	ایں	-	پر	سی	دہ	چی	س	ت
پا	پا	گ	ک	م	پا	دپا	ن	ستا	ستا
گف	ت	ایں	-	سگ	گا	ہے	گا	-	ہے
رتے	گ	رتے	رتے	ستا	ن	ستا	د	د	پا
کو	ئے	لے	-	لا	رف	ستا	بو	-	د
پا	ستا	تا	ستا	رتے	سا	ن	د	پا	ن
تا	-	نو	م	تا	نا	نا	نا	تا	تا
د	پا	م	گ	پا	گ	ک	رے	رے	سا
نا	نا	نا	نا	تا	دا	رے	دا	-	نی

راگ نیریز کبیر

یہ راگ ایمن گونڈ اور کھوبالی سے مرکب ہے۔ اس راگ میں کھب گندھار دھیوت تیور۔ مدہم کومل اور دونوں نکھادیں لگائی جاتی ہیں اس میں مدہم وکر روپ سے لگتی ہے اس میں تینوں راگوں کو اس طرح ملایا گیا ہے کہ تینوں راگ ایک جز بن گئے ہیں جن کو الگ الگ کرنا مشکل ہے۔ بعض کا قول ہے کہ اس میں ایمن۔ بلاول اور کھاج ملائے گئے ہیں۔ اور یہ سمپورن راگ ہے۔ اس کا وادی کھرج اور سموادی پنچم ہے وقت رات کا ہے۔

آروہی سارے گام گاپا دھاں دھانی ستا امروہی ستانی ستاں دھاپام پاگام رے سا

خیال راگ نیریز تال تیتالہ

آستائی۔ آستائی رسنجائی۔ سل نیجا۔ انترا۔ اری بدھاوا آدسہرا

انترا۔ خسرؐ لگ ملاؤ کوٹ باکوٹ دے رسے باکھن نظام الدین پیر صلاؤ۔

آستائی

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سانی	سا	رےگا	م	گا	گاپا	دھا	پا	دھا	ن	دھا	پا	دھانی	دھا	ن	پا
ا	س	تا	-	ئی	من	چا	ئی	مل	-	نی	جا	اں	-	ت	را
مگا	پا	دھانی	سا	دھا	ن	دھا	پا	دھانی	سانی	دھا	پا	مگا	م	رے	سا
ا	ری	ب	-	دھا	-	وا	-	آ	-	وُس	ہ	ل	ھو	-	را

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
م	گا	پا	پا	پادھا	ن	دھا	پا	دھا	ن	دھا	نی	سا	سا	رے	سا
خ	س	رو	-	لو	-	گ	ب	لا	-	ڈُ	کو	ٹ	با	کو	ٹ
سا	رے	گا	رے	نی	سا	رے	سا	دھا	ن	پا	پا	ن	دھا	ن	پا
دے	-	رے	-	با	-	کھ	-	ن	-	ن	ظا	م	دی	-	ن
م	گا	رےگا	پا	گا	م	رے	سا								
پے	-	ر	ص	لا	-	ڈُ	-								

راگ نیریز صغیر

یہ راگ بھیروں۔ اصفہان اور کافی سے مرکب ہے۔ اس میں ان تینوں راگوں کو اس خوبی سے ملایا گیا ہے کہ ان سب راگوں کی شکلیں اپنی اپنی جھلک الگ الگ دکھاتی ہیں اور ایک راگ دوسرے سے نہیں ملتا۔ اس میں مدہم نکھاد کومل ہیں۔ گندہار تیور ہے اور دونوں رکھبیں دونوں دھیوتیں ہیں۔ آروہی میں رکھب دھیوت تیور امروہی میں کومل اس کا وادی سرمدہم اور سموادی سر

کھرج ہے۔ چونکہ اس میں تینوں وقت کے تین راگ ملے ہوئے ہیں۔ اس لئے یہ ہر اس وقت گایا جا سکتا ہے۔ جس وقت کے راگوں سے اسکو مرکب کیا گیا ہے۔

آروہی۔ سا ر سا رے گا م پا د پا دہاں تا

امروہی۔ تاں دہاں د پا م گا رے گا م گا ر سا

خیال راگ نیریز صغیر تال اکتالہ

آستائی۔ رے میں دہاڈوں پاڈوں حضرت خواجہ فریدالدین گنج شکر

انترا۔ سلطان مشائخ محبوب الہی نظام الدین اولیا خسرو امیر بل جائے

آستائی

سم				ضرب				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سا	سا	رے	سا	رے	گا	رےگا	م	پا	م	د	پا
اے	-	ری	-	مین	-	دہا	-	ڈوں	پا	-	ڈوں
پا	پا	د	پا	دہا	ں	تا	تا	دہا	ں	د	پا
ح	-	ض	ر	-	ت	خو	-	-	جا	-	-
پا	ں	د	پا	م	گا	رے	گا	م	گا	ر	سا
ف	ری	د	دی	-	ن	گن	-	نج	ش	ک	ر

انترا

سم				ضرب				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
ا	م	پا	دہا	ن	تا	ں	تا	ر	ر	تا	تا
س	-	-	طا	-	ن	م	شا	-	ئے	-	خ
رے	گا	م	گا	ر	ر	تا	تا	ں	ں	د	پا
مح۔	بو	-	ب	ا	ل	ہی	ن	ظا	م	دی	ن

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
دھا	دھا	ن	تا	ز	ز	تا	ن	د	ز	پا	پا
او	-	لی	یا	خ	س	رو	-	ا	ی	-	ر
د	پا	م	پا	رے	گا	م	پا	م	گا	ر	سا
ب	-	-	ن	ب	-	-	ل	جا	-	ئے	-

راگ توافق

یہ راگ زلیف۔ حسینی اور سارنگ سے مرکب ہے اسکے آروہی کے سروں میں زلیف اور حسینی۔ امروہی کے سروں میں حسینی اور سارنگ کا نقشہ نظر آتا ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور۔ مدہم کومل۔ دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آروہی میں گندھار نکھاد تیور ہے اور امروہی میں نکھاد گندہار کومل ہے اس میں مدہم وادی اور سر کھرادی ہے۔

آروہی۔ نی سا رے گ رے گا م پا دھا ن دھا نی تا

امروہی۔ تا نی تا ن دھا پا م گا م گ رے سا

خیال راگ توافق تال اکتالہ

آستائی۔ حضرت محبوب الٰہی نظام الدین اولیا ذری زر بخش

انترا۔ خواجہ قطب الدین شیخ فرید گنج شکر امیر خسرو گنج بخش

سم ۱	۲	۳	۴	ضرب ۵	۶	۷	۸	ضرب ۹	۱۰	۱۱	۱۲
آستائی											
نی	سا	نی	سا	رے	گ	رے	گا	م گا	م	پا	م
ح	ض	ر	ت	م	ح	بو	ب	ا	ل	ہی	-
پا	پا	دھا	پا	م	پا	پادھا	ن	دھا	ن	دھا	پا
ن	ظا	-	م	دی	-	ن	-	او	لی	یا	-
پا	دھا	نی	سا	ن	ن	دھا	پا	دھا	پا	م	م
ذا	-	-	ری	-	-	ز	ر	-	ب	خ	شی

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	دھا	پا	دھا	ں	دھا	ں	دھا	نی	نی	سا	سا
خوا	—	—	جہ	—	—	ق	ط	ب	دی	—	ن
سا	رے	گ	گ	رے	رے	سا	نی	سا	ن	دھا	پا
شے	—	خ	ف	ری	—	د	گن	ح	ش	ک	ر
پا	ں	دھا	پا	م	گا	ما	پا	گ	گ	رے	سا
ا	ی	—	ر	خ	س	رو	—	گن	ح	بخ	ش

راگ صنم

یہ راگ ایمن بلاول اور غزال سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب۔ گندھار دھیوت تیور ہیں۔ دونوں مدھمیں اور دونوں نکھاد ہیں بعض ماہرین کا قول ہے کہ یہ راگ شدہ سارنگ۔ ایمن۔ کامود اور نوروز سے مرکب ہے۔ وہ ماہرین فن اس کی آروہی امروہی کے ٹکڑوں کو اس طرح تقسیم کرتے ہیں۔

(۱) سارے م رے ما پا شدہ سارنگ (۲) ما پا دھانی سا ایمن (۳) سانی سا دھاں دھا پا نوروز (۴) پا ما پا گا م رے سا کامود۔

تیور مدہم اور تیور نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد مدہم امروہی میں لگتی ہے امروہی میں نکھاد گندہار دو کرم کر لگتی ہے۔

آروہی سارے گا م گا ما پا دھاں دھانی سا امروہی سانی سا دھاں دھا پا ما پا گا م رے سا

خیال راگ صنم تال تیتالہ

آستائی۔ نظام الدین شان اولیا۔ نظام الدین شان اجیا

انترا۔ خسرو آن پڑی چرنن میں کرپا کرو بہر کبریا

آستائی

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	رے	سارے	گا	م	گا	گاما	پا	ما	پا	ما	پا	ن	ن	دہا	پا
نی	-	تجا	-	م	-	دی	ن	شا	-	ن	-	او	لی	یا	-
پا	دہا	پادھا	ن	دہا	نی	سا	سا	پادہا	ن	دہا	پا	گا	م	رے	سا
ن	[illegible]	م	-	دی	-	ن	-	شا	-	ن	ام	ب	-	یا	-

انترا

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	نی	دہا	نی	سا	نی	سا	سا	رے	م	گا	م	رے	سا	نی	سا
بخ	س	رو	-	آ	-	ن	پ	ڑی	-	چ	ر	ن	ن	میں	-
رے	سا	نی	سا	دہا	ن	دہا	پا	ما	پا	ماپا	دہاپا	گا	م	رے	سا
ک	ر	پا	-	ک	-	رو	-	ب	ھ	ر	-	کب	ری	یا	-

راگ سرپردہ بلاول

ماہر موسیقی کا قول یہ ہے کہ اس راگ کا عربی عجمی موسیقی میں نام غزالی پایا ہے حضرت امیر خسروؒ نے اس کا نام کھماچ بلاول رکھا ہے۔ یہ راگ راست سارنگ (سارنگ) بلاول (رباہی) سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب گندھار دھیوت تیو۔ نکھاد دونوں ہیں صرف مدہم کومل ہے اس کی آروہی دھیوت اور امروہی میں گندھار ورکھب اس میں کھرج وادی پنچم سموادی ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سارے گا م پا دہا ن دہا نی سا

امروہی۔ سا نی سا دہا ن پا م گا م رے سا

خیال راگ سرپردہ تال تیتالہ

آستائی۔ سلطان جی صاحب نظام الدین اولیا تورے بل بل جاؤں موہے پیر تو سوں دیا

انترا۔ چرنن تیرے گئی خسرو بابا میں نے اپنا اے سو پیر مورے تم نظام الدین اولیا

آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	سا	رےگا	م	مارے	گا	م	م	گا	م	گام	پا	دھا	پا	گام	پا
سل	-	طا	ن	جی	-	صا	-	ح	ب	ن	-	نظ	م	الدین	-
پا	دھا	نی دھا	نی	دھا	ما	دھا	پا	پا	دھا	نی دھا	نی	دھا	نی	سا	نی
او	-	لی	-	یا	-	تو	رے	بل	-	بل	-	جا	-	ؤں	-
نی	سا	نی	نی	دھا	نی	دھا	پا	نی	دھا	پام	پا	گا	م	رے	سا
مو	-	ہے	-	پی	-	-	ر	تو	-	سوں	-	دی	-	یا	-

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	نی	دھا	دھانی	سا	نی	سا	نی	سا	رے	سا	گا	ما	رے	سا
چ	ر	ن	ن	تے	-	رے	-	گ	-	ئی	-	خ	س	رو	-
نی دھا	نی	سا	رے	سا	نی	دھا	پا	پا	سا	نی	سا	پا	دھا	م	پا
با	-	-	با	میں	-	نے	-	ا	پ	نا	اے	سو	پی	-	ھ
م	م	گام	رے	گا	م	پام	پا	نی	دھا	پام	پا	گا	م	رے	سا
مو	-	رے	-	ت	م	ن	-	ظا	م	الد	ین	او	لی	یا	-

راگ ساز گیری

یہ راگ ایمن بدال (ہنڈول) عجم سے مرکب ہے۔ بعض ماہرین فن ایمن بلاول راگ عجم اور عشاق سے مرکب بتاتے ہیں۔ اس میں رکھب کومل گندھار نکھاد مدہم تیور ہیں دونوں دھیوتیں اس میں ہیں۔ تیور دھیوت اسکی آروہی کی ہے اور کومل دھیوت اس کی امروہی کی ہیں۔ آروہی کا پہلا ٹکڑا سا رے گا ما گا ایمن کا ہے امروہی کا دوسرا ٹکڑا سا دھا نی سانہڈول کا ہے اور امروہی کا پہلا ٹکڑا، تا نی تا دھا نی دھا پا عجم کا اور دوسرا ما پا گا رسا عشاق کا ٹکڑا ہے۔ یہ راگ اپنی خصوصیات کی وجہ سے مروجہ شام کلیان اور شدھ کلیان اور دوسرے دونوں مدہموں اور دونوں نکھادوں کے راگوں سے الگ ہو جاتا ہے اس کا وادی سا اور سموادی پا ہے، وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

آروہی۔ سا رے گا ما گا ما پا دھا نی دھا نی تا

امروہی۔ تا نی تا دھا نی دھا پا ما پا گا رسا

خیال راگ ساز گیری تال فرودست

آستائی۔ جن کے کام ہوئے آسان نت چین پر بیٹھے ہی دربار ہوئے ای آرام

انترا۔ اولیا کے چرن پر ہوئے شام تت چین مشت دلدار دھام

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
سم				ضرب				آستائی ضرب		ضرب		ضرب	
پاپا	پا	دھا	پا	م	گا	م	رے	سا	رے	گام	گا	ما	پا
جن	-	کے	-	کا	-	م	ہو	دے	-	-	-	سا	ن
ما	پا	دھاں	دھا	ں		دھا	پا	دھا	دھا	نی	نی	ستانی	تا
ن	-	ت	-	چے	-	ن	-	پ	ر	بے	ٹھے	ہی	-
[illegible]	نی	تا	دھا	ں	دھا	پا		ما	پا	گا	م	رے	سا
[illegible]	-	ر	پا	-			ر	اس	-	آ	را	-	م
				T					T	T		T	

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
گا	م	گام	گا	ما	ما	پا	پا	پاپا	پا	دہا	نی	تانی	تا
او	-	لی	-	پا	کے	-	پچ	ر	-	ن	ب	ر	-
نی	تا	رےگا	م	گا	م	رے	تا	نی	نی	تا	دہا	ن	پا
ہو	-	وے	-	شا	-	-	م	ت	ت	پچ	-	-	ن
پا	دہا	پادہا	نی تا	دہا	ن	دہا	ن	دہا	پا	گا	م	رے	سا
م	ٹ	ت	-	د	لد	د	ر	دہا	-	-	-	-	م

سازگیری (قسم دویم)

یہ راگ پوربی گورا۔ گن کلی اور بلاول سے مرکب ہے یہ بلاول کی ایک قسم مانی جاتی ہے مگر اس میں رکھب کومل۔ گندھار نکھاد تیور۔ دونوں مدہمیں اور دونوں دھیوتیں ہیں۔ جو لوگ اس کو بلاول کی قسم مانتے ہیں وہ اس میں کومل رکھب کی جگہ تیور رکھب اور صرف تیور دھیوت مانتے ہیں اور جو اس کو مارُوا ٹھاٹھ پر مانتے وہ صرف رکھب کومل باقی سر تیور مانتے ہیں۔

مگر ماہرین فن کا قول یہی ہے کہ اس میں دونوں مدہمیں اور دونوں دھیوتیں ہیں اور رکھب کومل ہے۔ اس کا گندہار وادی نکھاد سموادی ہے اور وقت شام کا ہے۔

آروہی۔ سا رگا م گا ما پا دپا دہا نی سا

امروہی۔ سانی دہا نی دپا ما پا م گا رگا ر سا

ترانہ راگ سازگیری تال اکتالہ

آستائی۔ دردرتانا دردرتانا تدرے دانی دارا دارا تانانانادیم دیم تادانی تدرے دانی تدرے دانی دیم دیم تادانی تدرے دانی

انترا۔ بجان زیارما نظر کن زراہ لطف ترا بزرشت و حسن قہر خیر تو تمام دیں تو

آستائی

سم				ضرب				ضرب		ضرب	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
نی	ر	گام	گا	گا	گا	ما	پا	گاما	پا	ر	پا
در	در	تا	نا	در	در	تا	تا	تد	ر	دا	نی
ما	دہا	نی	دہا	نی	نی	دہا	نی	دہانی	تا	نی	تا
دا	را	دا	را	تا	نا	نا	تا	دی	م	دی	م
دہا	نی	تا	نی	د	د	پا	پا	ماد	پا	ما	پا
تا	دا	-	نی	تد	رے	دا	نی	تد	رے	دا	نی
پا	د	ما	پا	گام	گا	ر	گا	گام	گا	ر	سا
دی	م	دی	م	تا	-	دا	نی	تد	ر	دا	نی

انترا

سم				ضرب				ضرب		ضرب	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پاما	پا	د	پا	ما	ما	دہا	نی	دہانی	تا	ر	تا
ب	ر	ھا	-	ل	ب	زا	-	ر	-	ما	-
نی	ر	گا	گا	گام	گا	ر	تا	د	نی	د	پا
ن	ظ	ر	-	کن	-	ز	-	را	ہ	لط	فت
دہا	نی	دہانی	تا	ر	تا	نی	دہا	نی	نی	د	پا
تو	-	با	-	د	-	شا	ہ	حس	ن	تو	-
ما	دہا	نی	تا	نی	د	پاما	پا	گام	گا	ر	سا
رخ	س	رو	-	گ	-	دا	-	ہے	-	تو	-

راگ موافق

ماہرین فن کے قول کے مطابق یہ راگ ٹوڑی، مالسری، درگا اور حسینی سے مرکب ہے۔ اس میں آروہی کا پہلا حصہ ساگاما پا مالسری کا ہے آروہی کا دوسرا حصہ دھا نی سا درگا کھاج کا ہے۔ اور امروہی کا پہلا حصہ حسینی کا سا نی دھا پا ہے امروہی کا دوسرا حصہ ما گ رسا ٹوڑی کا ہے یعنی اس میں رکھب کومل۔ مدہم دھیوت تیور۔ دونوں گندھار ہیں اور دونوں نکھاد ہیں تیور گندھار تیور نکھاد آروہی میں۔ کومل نکھاد اور کومل گندھار امروہی میں ہیں۔ آروہی رکھب ورجت (ترک) ہے۔ یہ کھاڈو سمپورن یعنی آروہی میں چھ سر اور امروہی میں سات سر ہیں۔ بعض اس کو ٹوڑی۔ مالسری اور درگاہ سے مرکب بتاتے ہیں۔ اور آروہی میں پنچم نکھاد امروہی میں نکھاد مدہم ورجت کرتے ہیں۔ مگر پا وادی اور سا سموادی بتلاتے ہیں۔ ہم کسی کی رائے کو غلط کہنا تو نہیں چاہتے مگر ایک اصولی بات کہنا ضرور مناسب سمجھتے ہیں جو سر کسی راگ میں ورجت یعنے جو سر کسی راگ کا دویادی (دشمن) سر ہوتا ہے وہ کس طرح وادی بن سکتا ہے جب وہ اس راگ میں ہے ہی نہیں۔ اس لئے جب اسکی آروہی میں پنچم اور نکھاد ورجت مانتے ہیں تو پھر پنچم وادی کیسے کہتے ہیں۔ اس کا وقت بعض گاما دھانی تیور کی وجہ سے شام کا اور بعض گ رکومل ہونے کی وجہ سے صبح کا مانتے ہیں۔

آروہی۔ سا رسا گاما پا دھانی سا

امروہی۔ سا نی دھا پا ما گ رسا

خیال موافق تال تیتالہ

آستائی۔ بن کے پنچھی بھئے باورے ایسی بین بجائی سانورے

انترا۔ تار تار کی تان نرالی جھوم رہیں سب بن کی ڈاری
جن گھٹ کی پنہاری ٹھاری بھول گئیں خسرو نیاں بہرہ کو

خیال موافق آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سانی	سا	گا	گا	ما	گاما	پا	پا	دہا	پا	پادہا	ن	دہا	ں	دھا	پا
ب	ن	کے	-	پن	چھی	-	-	کھا	-	ئے	-	با	و	رے	-
پا	دہا	پادہا	نی	تا	ں	دہا	پا	پادہا	ں	دہا	پا	ما	گ	ر	سا
اے	-	سی	-	بی	-	ن	ب	جا	-	ؤ	ساں	-	و	رے	-

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پاما	پا	ں	د	دہانی	تا	نی	تا	تا	تا	نی	تا	تر	ن	دہا	پا
تا	-	ر	تا	ر	-	کی	-	تا	-	ن	ن	را	-	لی	-
ماما	دہا	پادہا	نی	تا	تا	گ	تر	تا	گ	تر	تا	نی	ں	دہا	پا
جھو	-	م	-	ر	ہیا	س	ب	-	ن	کی	-	ڈا	-	ری	-
پا	دہا	پادہا	ں	دہا	پا	ما	پا	گا	گا	ما	پا	دہا	ں	دہا	پا
ب	ن	گھو	-	ٹ	کہ	-	ب	ن	ہا	-	ری	-	ٹھا	-	ری
پا	دہا	نی	تا	تا	ں	دہا	پا	پادہا	ں	دہا	پا	م	گ	ر	سا
بھو	ل	گ	ئیں	خ	س	رو	-	ب	نی	یاں	کھ	ر	ن	کو	-

نوٹ:۔ بعض اس راگ کے اس خیال کو اس آروہی امروہی کے سروں میں بھی گاتے ہیں۔

آروہی۔ سا رگ ما دہا تا

امروہی۔ سا دہا ما گا رے سا

راگ عشاق

یہ راگ سارنگ۔ بسنت اور نوا سے مرکب ہے۔ اس راگ میں رکھب نکھاد تیور ہیں۔ دونوں مدہم دونوں دھیوتیں ہیں اور گندہار ورجت (ترک) ہے آروہی میں دھیوت مدہم تیور اور امروہی میں دھیوت مدہم کومل ہیں اس کی آروہی کا پوروا انگ (پہلا حصہ) سارنگ سے۔ آروہی کا اترانگ (دوسرا حصہ) نوا سے۔ امروہی کا پہلا حصہ بسنت سے اور امروہی کا دوسرا حصہ سارنگ سے مرکب کیا گیا ہے۔ انہیں راگوں کے ان ٹکڑوں سے اس راگ کا سروپ بنتا ہے۔ وادی سا سموادی پا ہے۔ وقت دوسرا پہر دن ہے۔

آروہی۔ سا رے م رے ماپا دپا دہانی سا

امروہی۔ سانی دہانی دہاماپا م رے سا

خیال راگ عشاق تال اکتالہ

آستائی۔ سانچی دھرن۔ سانچی مورن سانچو راگ سانچی تان جو کوئی گاوے تال سرن میں واکو گنی مان۔

انترا۔ تال سرن بھید جانے کال اکال پہچانے جو آپ کو جانے خسرو واکو بڑھو گیان۔

آستائی

۱ (سم)	۲	۳	۴	۵ (ضرب)	۶	۷	۸	۹ (ضرب)	۱۰	۱۱	۱۲
م	م	رے	رے	ما	ما	پا	پا	ماپا	د	د	پا
سا	-	چی	دھ	ر	ن	سا	چی	مو	-	ر	ن
ما	پا	د	پا	دہا	دہا	نی	سا	نی	نی	د	پا
سا	چو	را	-	گ	-	سا	چو	تا	-	ن	-

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
دہا	نی	تسا	تسا	نی	نی	د	پا	د	د	پا	پا
جو	کو	نی	گا	دے	-	تا	ل	س	ر	ن	یں
ما	ما	پا	پا	م	رے	ما	پا	م	م	رے	سا
وا	-	کو	-	گ	-	ن	-	جا	-	-	ن

انترا

سم				ضرب				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
رے	م	رے	ما	پا	پا	د	پا	دہا	دہا	نی	تا
تا	-	ل	س	ر	ن	بھے	-	د	جا	-	لے
نی	نی	تسا	تسا	رتے	رتے	م	رے	تسا	رتے	نی	تسا
کا	-	ل	آ	کا	-	ل	پیہ	جا	-	نے	-
تسا	رتے	نی	تسا	دہا	نی	دہانی	تسا	نی	نی	د	پا
جو	آ	ب	کو	جا	-	نے	-	خ	س	رو	-
ط	پا	دہانی	تسا	نی	د	د	پا	م	م	رے	سا
وا	-	کو	-	ب	-	ڑو	-	گیا	-	-	ن

راگ مجیر (مجیب)

یہ راگ غارا۔ کانی۔ دلیس اور نوروز سے مرکب ہے۔ اس میں
سانی سا دہانی سانی سا غارا سے۔ م پا دہاں دہانی تسا نوروز سے۔
تسان دہا پا م پا کانی سے۔ ما دہا پا م رے دلیس سے مرکب ہے اس میں
رکھب دھیوت تیور ہے۔ گندہار مدہم کومل ہے اور دونوں نکھاد دیں ہیں آروہی
میں تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ آروہی میں گندہار ورجت اور
امروہی میں دکر ہے۔ یعنی م گ م رے کی صورت سے لگائی جاتی ہے
اس میں ان سب راگوں کی شکل الگ جھلکتی ہے مگر ایک دوسرے سے

نہیں ملتا۔ اسی وجہ سے ہمارے ماہرین اس راگ کو مشر ملی راگ کہتے ہیں
(یعنی وہ راگ جس میں کئی راگوں کی جھلک دکھائی دے) بعض کا قول ہے کہ
مجیرا اور مجیب دو الگ الگ راگ ہیں۔ مگر زیادہ ماہرین فن کا اس پر اتفاق
ہے مجیر لفظ بگڑ کر مجیب بن گیا ہے اور یہ دونوں ایک ہی راگ کے نام ہیں
بعض اس میں دھیوت وادی اور گندہار سموادی مانتے ہیں مگر گندہار اسکی
آروہی میں ورجت ہے اس لئے جو سر راگ میں ورجت ہوتا ہے وہ وادی
یا سموادی نہیں بن سکتا۔ اس وجہ سے ماہرین فن کا اس پر اتفاق ہے کہ
مجیر میں رکھب وادی اور دھیوت سموادی ہے۔ یہ دکر روپ کا راگ ہے
جس کی آروہی امروہی اس طرح ہے۔

آروہی۔ سا نی سا دہا نی سا رے م پا دہاں دہا نی تا
امروہی۔ تا نی تا ان دہا پا م پا م رے م پا گ م رے سا

خیال راگ مجیر (مجیب) تال فرودست

آستائی۔ حضرت نظام الدین اولیاء پیر مشائخ نور
انترا۔ ان پڑی دربار تہارے خسرو پر کرپا کرو برائے انبیاء
پیر مشائخ نور

آستائی

سم				ضرب				ضرب		ضرب		ضرب	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
سانی	سا	نی	تا	دہانی	سا	رے	م	رےم	پا	ن دہا	ن	پا	پ
ح	ض	ر	ت	ن	-	ظا	م	دی	ن	او	-	لی	[illegible]
م	پا	دہانی	تا	دہا	دہا	ن	پا	م	پا	گ	م	رے	سا
پی	-	ر	-	م	تا	-	-	ئے	نج	نو	-	ر	-

انترا

سم				ضرب				ضرب		ضرب ۳		ضرب	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
م	م	پام	پا	دہا	ں	دہا	دہا	نی	نی	تانی	تا	رے	تا
آ	ن	ب	-	ڑی	-	د	ر	با	ر	ت	-	ہا	رے
گ	مَ	رے	تا	نی	نی	تا	تا	ں	دہا	ں	ں	دہا	پا
غ	س	رو	-	ب	ر	ک	ر	پا	ک	رو	ب	را	کے
م	پا	دہانی	تا	دہا	ں	دہا	پا	دہا	پا	گ	م	رے	سا
ان	-	بی	یا	لپا	-	ر	م	شا	-	ئے	غ	نو	ر

راگ غنم

یہ راگ پوربی - ایمن اور ہنڈول سے مرکب ہے۔ اس میں گندہار مدہم اور نکھاد تیور ہیں۔ دونوں رکھبیں اور دونوں دھیوتیں ہیں۔ تیور رکھب دھیوت آروہی اور کومل رکھب دھیوت امروہی میں لگتی ہیں۔ یعنی اسکی آروہی میں پہلا ٹکڑا سارے گاماپا ایمن کا۔ دوسرا ٹکڑا دہانی دہانی تا ہنڈول کا امروہی کا پہلا حصہ چونکہ ایمن میں تیور رکھب ہنڈول میں تیور دھیوت ہے اور پوربی میں کومل دھیوت اور پوربی میں کومل رکھب ہے اس وجہ سے اس راگ میں دونوں رکھبیں اور دونوں دھیوتیں ہیں۔ اس کا وادی سر کھرج اور سموادی سر پنچم ہے۔ وقت شام کا ہے۔

آروہی سارے گاماپا دہاپا دہانی تا امروہی تانی دہانی دہاپا ماگارے گارسا

خیال راگ غنم تال تیتالہ

استائی - ارے سنو موری آج بیر مورے چرن چھوے کی لاج رکھو مورے پیارے

انترا - ...... بیر چرن چھوے کی لاج رکھو مورے پیارے

آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پاما	پا	د	پا	رے	گا	گاما	پا	پا	پاما	د	پا	دہا	نی	د	پا
ا	-	ر	نج	س	نو	مو	-	ری	-	پی	-	ر	-	مو	رے
گاما	پا	د	پا	دہا	نی	د	پا	پاما	پا	ما	گا	م	گا	ر	سا
پیا	ر	ن	چھو	ئے	-	کی	-	لا	نج	ر	کھو	مو	رے	پیا	رے

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پاما	پا	د	پا	دہانی	سا	ر	سا	سا	رے	گارے	گا	ر	ر	سا	سا
ت	م	ہیں	-	تو	بن	دہا	دُ	دھی	-	ر	مو	رے	پی	-	ر
دہا	نی	دہانی	سا	دہا	نی	دہانی	سا	نی	نی	د	ما	ما	گا	ر	سا
تج	ر	ن	-	چھو	ئے	کی	-	لا	نج	ر	کھو	مو	رے	پیا	رے

راگ حجازی (جیت شری)

یہ عربی موسیقی کا راگ ہے اور عربی چھ راگوں میں سے ماکس راگ جسکو ہندوستانی موسیقی مالکوس کہتے ہیں اس کی فروغ النغمہ (کھارج) ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے اس کا نام جیت شری مقرر کر کے رواج دیا ہے۔ اس لئے آج یہ راگ جیت شری کے نام سے مشہور ہے۔

اس میں رکھب دھیوت اور مل گندھار مدہم اور نکھاد تیور ہیں۔ یہ اوڈو سمپورن راگ ہے یعنی اس کی آروہی میں رکھب دھیوت ترک (ورجت) ہے اور امروہی سمپورن ہے یعنی امروہی میں ساتوں سر لگتے ہیں۔ اسمیں گندھار

وادی اور نکھار سموادی ہے۔ وقت شام کا ہے۔

آروہی۔ سا رسا گا ما پا د پا نی تا

امروہی۔ تا نی د پا د ما پا ما گا ر سا

سادرہ (خیال) راگ حجازی (جیت تہری) تال جھپتالہ

آستائی۔ کلس جوت لاگی رہت خواجہ معین الدین کے دربار

انترا۔ دھوئے گنبد پر بل بل جائے بائی ہے من کی مراد

آستائی

	ضرب			سم		ضرب		خالی		
۵	۴	۳	۲	۱	۱۰	۹	۸	۷	٦	۵
گا	پا	گاما	گا	سا	نی	سا	ر	گا	پا	پاپا
ر	-	کی	-	لا	ت	-	جو	س	ل	ک
ر	گا	گا	ما	ما	پا	د	پاما	پا	پا	
ن	دی	ن	مى	م	جہ	-	خوا	ت	ھ	
پا	ما	ر	گا	گا	ما	د	گاپا	گا	گا	
ک	-	ر	-	پا	ر	-	د	-	کے	
					سا	سا	ر	گا	پا	
					ت	-	جو	س	ل	

انترا

		ضرب		خالی			ضرب		سم
۱۰	۹	۸	۷	٦	۵	۴	۳	۲	۱
تا	تا	تا	رَ	تا	تا	تا	تا	پا	پا
ر	-	پ	د	ب	گن	-	لے	-	دھو

نی	دپا	نی	سا	آر	نی	نی	د	د	پا
ب	ل	ب	-	ل	جا	-	ئے	-	-
ما	گا	گاما	د	ما	گا	گا	ر	سا	نی
پا	-	۵	-	ہے	م	ن	کی	-	م
ر	گا	ر	سا	پا	پا	گا	ر	سا	نی
را	-	د	-	ک	ل	س	جو	-	ت

راگ فرغانہ

یہ راگ تین عربی راگوں (۱) کردلی (۲) مری (۳) حاجز سے مرکب ہے جو راگ ہندوستانی موسیقی میں گن کلی۔ بالسری اور گورا کے نام سے مروج ہیں۔ آج کل گن کلی نام سے دو راگ مروج ہیں ایک بھیروں ٹھاٹھ کی گن کلی اور دوسری بلاول ٹھاٹھ کی گن کلی فرغانہ بلاول ٹھاٹھ پر جو آج کل گن کلی مانی جاتی ہے اس سے ہی مرکب ہے۔ اور گوری اور گورا بھی دونوں راگ الگ الگ راگ ہیں فرغانہ گورا سے مرکب ہے۔ چونکہ گن کلی میں سب سر تیور اور صرف مدہم کومل ہے اور گورا میں رکھب دھیوت تیور مدہم کومل اور دونوں گندھار یں دونوں نکھاد یں ہیں اور مالسری میں سب تیور رکھب دھیوت ورجت ہے۔ اس وجہ سے اس فرغانہ راگ میں رے دہا تیور۔ مدہم کومل۔ دونوں گندھاریں۔ دونوں نکھادیں ہیں۔ آروہی میں گندھار نکھاد تیور۔ امروہی میں نکھاد گندھار کومل ہیں۔ اس کا وادی کھرج سر اور سموادی پنچم سر ہے۔ کومل گندھار امروہی میں دکر ہو کر لگتی ہے۔ وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سارے گ رے گا م پا دہاں دہانی سا **امروہی۔** سانی سا ں دہا پا م گا م پا گ م رے سا

خیال راگ فرغانہ تال تیتالہ (دھیمہ)

استائی۔ جے جے نظام الدین جگ تارن تا پر میں پران کروں وارن

انترا۔ خسرو کے پربھو احمد کے پوت تن من دھن کروں نثار

آستائی

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سانی	سا	رےسا	رے	گا	م	گام	پا	دہا	م	م پا	دہا	ن	ن	دہا	پا
جے	-	ے	-	ن	-	ظا	-	م	-	دی	-	-	-	ن	-
پا	دہا	پادہا	نی	سا	ن	دہا	پا	پا	دہا	پادہا	ن	دہا	دہا	پا	پا
جا	-	گ	-	تا	-	ر	ن	تا	-	ب	-	ر	-	میں	-
م پا	دہا	پام	پا	م	م	پا	پا	گا	گا	م	پا	گ	م	رے	سا
پرا	-	ن	-	ک	-	رو	ن	وا	-	-	-	ر	-	-	ن

انترا

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پام	پا	دہا	پا	دہا	نی	سانی	سا	رے	رے	سا	سا	نی	نی	سا	سا
ح	-	س	-	رو	-	کے	-	پ	-	ر	-	بھ	-	-	-
گ	م	رے	سا	نی	نی	سا	سا	رے	رے	سانی	سا	ن	ن	دہا	پا
اح	-	م	د	کے	-	ب	ت	ت	-	ن	-	م	-	ن	-
پا	دہا	پادہا	نی	سا	ن	دہا	پا	ن	دہا	پام	پا	گ	م	رے	سا
دھ	-	ن	-	ک	-	روں	-	ن	-	سا	-	-	-	ر	ن

راگ ایمن

ماہرین فن کا قول ہے کہ اس راگ کا عربی نام ایمن اور عجمی (فارسی) نام یمن ہے۔ آج کل ہندوستانی موسیقی یہ ایمن کلیان کے نام سے پہلا ٹھاٹھ مانا جاتا ہے۔ عربی عجمی موسیقی میں اس راگ کو پہلا راگ اور آدم راگ کہا جاتا ہے

اور جس طرح نسلِ انسانی کا سلسلہ حضرت آدمؑ سے شروع ہوا ہے۔ اسی طرح راگ راگنیوں کی پیدائش کا سلسلہ اسی آدم راگ سے ملتے ہیں۔ کرناٹک سنگیت میں اسکو ہی میچ کلیان کہتے ہیں۔ بعض ایمن دیمن میں فرق کرنے کے لئے۔ یمن میں کبھی کبھی کومل مدہم کا کن بھی لگاتے رہتے ہیں۔

اس راگ کے سب سر تیور ہیں۔ کوئی سر اس کی آروہی امروہی میں ورجت بھی نہیں ہے سمپورن راگ ہے۔ اس کا وادی سر گندہار سموادی کا نکھاد ہے وقت رات کا پہلا پہر ہے۔

آروہی۔ سا رے گا ما پا دھا نی سا

امروہی۔ سا نی دھا پا ما گا رے سا

خیال ایمن تال دھیمہ (تیتالہ)

آستائی۔ گنی جانو گنی پہچانو گنی جن سوں بڑ دگنی گن نہ کرو چیت دھر دھیان

انترا۔ مورکھ باورے جب کرتار کی مہر عنایت ہوت تب گنی لے سانچی تان

آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	گا	رےگا	رے	گا	ما	گاما	پا	پاما	پا	دھا	پا	ما	نی	دھا	پا
گ	نی	جا	-	نو	گ	نی	-	پہ	-	چا	-			-	
ما	پا	دھانی	دھا	نیسا	نی	دھا	پا	گا	ما	گاپا	پا			دھا	پا
گ	-	نی	-	گ	-	نی	-	جن	سوں	-		ب	ڑو	گ	نی
نی	دھا	دھانی	سا	نی	نی	دھا	پا	ماپا	دھاپا	پا	ما	گا	گا	رے	سا
گ	نی	نہ	-	ک	رو	چی	ت	دھ	-	رو	-	دھیا	-	-	ن

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پاما	پا	دھا	نی	دھانی	سا	رے	سا	نی	نی	رے	گا	رے	گا	رے	گا
مو	-	ر	کھ	با	-	د	رے	نج	ب	ک	ر	تا	-	ر	کی
نی	رے	سارے	گا	رے	سا	نی	دھا	نی	نی	دھا	پا	پادھا	نی	دھا	پا
م	ہ	ر	-	ع	نا	یے	ت	ھو	-	-	-	ت	-	ب	-
پا	ما	گا	رے	گا	ما	دھا	پا	پاپا	دھانی	سارے	سانی	سانی	دھاپا	ماگا	رےسا
گ	نی	لے	-	ساں	-	جی	-	تا	-	-	-	-	-	-	ن

ترانہ یمن تال تیتالہ (اس میں کومل مدہم کا کن بھی ہے)

آستائی۔ اودے نیتے تیلے تانادیرے تادیرنا دیم تادیم تادی یانارے توم در در
تادانی دانی دانی اودے تانادیم تادیرنا تانادیرے نادیم توم تانا۔

انترا۔ تیلے لانا تیلے لانا تادیرے دیرے تانانادیرنادیرنا تادیم دیم
دھر دھر کٹ تک تگن نادھاتی کڑان کڑان دھا کٹ تک کڑن دھا۔

آستائی

۸۷	۹ (خالی)	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳ (ضرب)	۱۴	۱۵	۱۶	۱ (سم)	۲	۳	۴	۵ (ضرب)	۶	۷	۸
مارے	گا	ما	گا	رے	سا	رے	گا	ما	پا	ما	ما	پا	رے	رے	دھا	دھا
ودے	نی	تے	تے	لے	تا	نا	دے	دے	تا	دے	-	نا	دی	م	تا	-
	پا	پا	رے	رے	گا	رے	سا	سا	گا	گا	رے	سا	نی	دھا	نی	دھا
	[illegible]	ح	-	[illegible]	[illegible]	پا	نا	[illegible]	[illegible]	م	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	نی

ما	دھا	نی	رے	گا	م	گا	رے	سا	سا	سا	نی	نی	دھا	پا	ما
دا	نی	دا	نی	او	دے	تا	نا	دی	م	تا	دے	-	ر	تا	-
پا	رے	گا	ما	پا	ما	گا	م	گارے	گا	گا	رے	سا	سا	سا	رے
تا	-	نا	-	دے	رے	دی	م	تو	م	تا	-	نا	-	او	دے

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	ما	گا	گا	ما	دھا	ما	دھا	نی	نی	سا	سا	نی	ر	سا	سا
تے	لے	لا	تا	تے	نے	لا	نا	تا	دے	رے	دے	رے	تا	نا	نا
گا	رے	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	گا	گا	ما	دھا	نی	نی	سا	سا
دِر	نا	دِر	نا	تا	دیم	-	دیم	دھر	دھر	کٹ	تک	تگن	نا	دھا	تی
گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	گا	رے	گا	م	گا	رے	سا	رے
کڑا	ن	کڑا	ن	کڑا	ن	دھا	-	کٹ	تک	گد	گن	دھا	-	او	دے
گا	پا	گا	رے	نی	رے	گا	ما								
نی	تے	تے	نے	تا	نا	دے	رے								

راگ بِوآن (بھیروں)

ماہرینِ فن کا قول ہے کہ عربی راگ بِوآن جو چھ راگوں میں سے پہلا راگ کہلاتا ہے اس کا حضرت امیر خسروؒ نے بھیروں نام رکھ کر رواج دیا ہے اور اسی نسبت سے بھیروں کو پرتھم (پہلا) راگ کہا جاتا ہے اور چھ راگ تیس راگنی سسٹم میں پرتھم راگ بھیروں کے نام سے مشہور ہے مروجہ ٹھاٹھ سسٹم میں اس کو چوتھا ٹھاٹھ مانا جاتا ہے۔

اس میں رکھب دھیوت مدہم کومل ہیں اور گندھار نکھاد تیور ہیں - یہ سمپورن راگ ہے اس کی آروہی امروہی میں کوئی سر ترک (ورجت) نہیں کیا جاتا۔

اس کا وادی سر دھیوت سموادی سر رکھب ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سا رگا م پا د نی سا

امروہی۔ سا نی د پا م گا رے سا

نوٹ:- اس راگ کو ماہرین فن بھگتی رس راگ کہتے ہیں یہاں جو دو خیال لکھے جارہے ہیں۔ حضرت امیر خسروؒ کے زمانہ سے ماہرین فن کے خاندانوں میں اس طرح نسل در نسل اور سینہ بسینہ چلے آرہے ہیں کہ ہر ایک خاندان کے بچے بچے کو یاد ہیں جو صبح کو سب سے پہلے ان ہی دونوں خیالوں کو گاتا ہے۔

خیال بھیروں جھپتالہ

آستائی:- اللہ ہی اللہ جل شان اللہ تیرا نام لئے میری ہوئے تسلا

انترا:- تو کریم تو رحیم تو غفار تو ستار رم جھم برسے نور تجلا

آستائی

سم		ضرب			خالی		ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
د	د	پا	پا	د	پام	پا	گا	گا	م
ال	-	ل	ہ	ہی	ال	-	ل	ہ	-
ر	ر	گا	م	پا	مگا	م	ر	ر	سا
جل	لے	شا	-	ن	ال	-	ل	-	ہ
نی	سا	گا	گا	م	پا	د	نی	سا	تر
نے	را	نا	-	م	نی	ئے	ے	-	ری
سانی	سانی	د	پا	نی	-	پا	پا	گا	م
ہو	-	دے	-	ت	سل	-	لا	-	-

انترا

سم		ضرب				خالی	ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	م	د	د	نی	سا	سا	سا	سا	سا
تو	ک	ری	-	م	تو	ر	ی	-	م
د	د	نی	سا	ر	سانی	سانی	د	د	پا
تو	عف	فا	-	ر	تو	ست	تا	-	ر
پا	پا	گا	گا	م	پا	د	نی	سا	ر
ر	م	جھ	-	م	ب	ر	سے	-	-
سانی	سانی	د	پا	نی	د	پا	پا	گا	م
نو	-	ر	-	ت	جل	-	لا	-	-

سادرہ (خیال) بھیروں تال جھپتالہ

آستائی ۔ تو اب یاد کرلے اے بندے اپنے اللہ کو اپنے مولا کو جا کچھ بھلا ہوئے تیرا
انترا ۔ لا الہ الا اللہ محمدؐ رسول اللہ کلمہ نبی کا زبان پہ تو دھر
یاد کرلے۔

آستائی

۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱	۲	۳	۴	۵
نی	د	پا	پا	گا	م	د	د	پا	پا	د
تو	ا	ب	پا	-	د	ک	ر	لے	-	اے
	پام	پا	م	گا	گا	ر	ر	گا	م	پا
	جل	-	دے	-	-	ا	پ	نے	-	ال

مگا	مگا	ر	ر	سا	ر	سا	گا	گام	پا
لا	ہ	کو	-	-	ا	پ	نے	ال	-
مگا	مگا	ر	سا	سا	تانی	تانی	سا	گا	م
لہ	-	کو	-	-	جا	-	ک	-	جھ
پا	د	نی	سا	تر	تا	نی	د	پا	نی
کھ	لا	سو	-	وے	تے	-	را	-	تو

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	م	د	د	د	نی	نی	سا	نی	سا
لا	ا	لا	ہ	-	ال	لل	لا	ہ	م
د	د	نی	سا	تر	تانی	تانی	د	د	پا
حم	م	در	-	ر	سو	ل	لا	ہ	-
د	پا	گا	گا	م	پا	د	نی	سا	تر
ک	ن	م	ہ	ن	نی	-	کا	-	نر
تانی	تانی	د	پا	نی	د	پا	پا	گا	م
باں	-	پ	ر	تو	دھ	ر	یا	-	د
د	د	پا	پا	نی	د	پا	پا	گا	م
ک	ر	ے	-	تو	ا	ب	یا	-	د

ترانہ بھیروں تیتالہ

آستائی - تانانا تانانا تانادیرے نا تانادیرے ناتاناناد یرے نادیم تانوم دیم تاند یانا لے تادارے دانی نادردردانی تم دردردانی تادارے دانی

انترا - دردردیم دردردیم دردردیم تادیم دیم تانانانانا تانانیتے لالے نیت لالے نیتے لالے نیتے لالے نادردرتادانی تم درناتا دارے دانی۔

آستائی

خالی				ضرب				۳				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	گا	م	گا	ر	سا	گا	گا	م	م	د	د	پا	پا	د	پا
تا	نا	نا	نا	نا	نا	تا	نا	دے	رے	نا	-	-	-	تا	نا
م	پا	م	م	گا	گا	م	گا	رگا	ر	گا	پا	م	پا	م	م
دے	رے	نا	-	-	-	تا	نا	دے	رے	نا	دی	م	تا	نو	-
م	ر	ر	ر	سا	سا	نی	سا	ر	ر	ر	پا	م	گا	ر	سا
م	دی	م	تا	تا	دی	پا	نا	رے	-	-	تا	دا	رے	دا	نی
دے	پی	دے	نی	سا	ر	سا	نی	تا	تا	تا	تر	تا	نی	د	پا
نا	در	در	دل	نی	تم	دا	در	دا	نی	-	تا	دا	رے	دا	نی

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	م	د	د	م	پا	نی	نی	سا	سا	سا	سا	نی	نی	سا	سا
در	در	دی	-	-	م	در	در	دی	-	-	م	در	در	دی	م
نی	سا	سا	نی	سا	سا	نی	سا	سا	ر	سا	نی	د	پا	م	گا
تا	دی	م	دی	م	تا	نا	نا	نا	-	-	-	-	-	-	-
نی	سا	گا	م	پا	د	نی	سا	د	نی	سا	ر	سا	نی	د	پا
نی	تے	لا	لے	نی	تے	لا	لے	نی	تے	لا	لے	نی	تے	لا	لے
گا	م	گا	م	پا	د	نی	سا	د	نی	سا	ر	سا	نی	د	پا
تا	در	در	تا	نی	نی	تم	در	دا	نی	-	تا	دا	رے	دا	نی
م	گا	م	گا	ر	سا	گا	گا	م	م	د	د	پا	پا	پا	م
تا	نا	نا	نا	تا	نا	تا	نا	دے	رے	نا	-	-	-	تا	نا

راگ بہار

ماہرین فن کا قول ہے کہ یہ راگ حضرت امیر خسروؒ کی اختراع بھی ہے اور ان کا پسندیدہ بھی ہے اور یہ راگ آپ کو اس قدر مرغوب تھا کہ آپ نے اس راگ کے میل سے بہت سے راگ بنائے ہیں جو بہار کے اقسام کہلاتے ہیں۔ بہار راگ کو غیر موسمی راگوں سے مرکب کرنے کا بھی یہی مطلب معلوم ہوتا ہے کہ یہ راگ ان غیر موسمی راگوں سے مرکب ہو کر ہر موسم میں اور ہر وقت میں گایا جا سکے۔

ماہرین فن کے قول کے مطابق یہ راگ پانچ راگوں سے مرکب ہے (۱) سوہا (۲) بخرکوبہ (۳) ایمن (۴) شہانہ (۵) اڈانہ یعنی سا رے سا گ م پا سوہا سے نی دہا ں پا بخرکوبہ سے پا دہا نی سا ایمن سے سا نی سا دہاں پا شہانہ سے اور پا گ م رے سا اڈانہ سے مرکب ہے۔

اس کو ایسے راگوں کے ٹکڑوں سے مرکب کیا ہے کہ اس راگ میں موسم بہار کا منظر سمٹ کر آ گیا ہے اس راگ میں رکھب دھیوت تیور۔ گندہار مدہم کومل اور دونوں نکھادیں لگائی جاتی ہیں مگر تیور نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد امروہی میں لگتی ہے۔ مدہم وادی اور سر سموادی ہے۔ دکر روپ کا راگ ہے اور موسم بہار میں ہر وقت گایا جا سکتا ہے۔

آروہی۔ سا رے سا گ م پا گ م ں دہاں پا دہا نی سا

امروہی۔ سا نی سا دہاں پا م پا گ م رے سا

ماہرین فن کی روایت ہے کہ بسنت پنچمی کے دن آپ نے دیکھا کہ اہل ہنود حضرات میلے کی صورت میں مندروں میں ہار پھول چڑھانے جا رہے ہیں۔ حضرت امیر خسروؒ یہ منظر دیکھ کر متاثر ہوئے اور آپ نے بھی پھولوں کا ایک گلدستہ (جو آج کل گڑوا کہلاتا ہے) بنایا اور اس کو ہاتھ میں لیکر قوالوں کے ساتھ گاتے۔ حضرت شیخ المشائخ نظام الدین اولیا کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ حضرت محبوب الٰہیؒ یہ منظر دیکھ کر مسکرائے۔

اور اسی تاریخ سے یہ حضرت شیخ المشائخ کے دربار میں یہ رسم منائی جانے لگی۔ اور حضرت نظام الدین اولیاءؒ کی وجہ سے پھر تو یہ رسم اتنی مقبول عام ہوئی کہ اس سلسلہ میں ہر ایک بزرگ کے مزار پر سالانہ یہ رسم ادا ہونے لگی۔

ہمارے بچپن میں دہلی میں اس رسم کا اتنا زور تھا کہ پہلی تاریخ سے مہینے کی آخری تاریخ تک تاریخ مقررہ پر (کیونکہ ہر ایک بزرگ کے مزار کی تاریخ مقرر تھی) بہت بڑا میلہ لگتا۔ ہزاروں کی تعداد میں ہر جگہ لوگ جمع ہوتے۔ دن بھر میلہ ہوتا اور رات بھر گانے بجانے کی محفلیں ہوتی تھیں۔ اور اہل دہلی کے لئے بسنت کا پورا مہینہ صرف بہار کا ہی نہیں ہر بہار کا مہینہ ہوتا تھا۔ افسوس اب نہ وہ دہلی ہے اور نہ وہ دہلی والے اس لئے جن آنکھوں نے وہ منظر دیکھے ہیں ان کی مثال وہی ہے کہ "ایک بار دیکھا ہے دوسری بار دیکھنے کی ہوس ہے"

مگر یہ بھی غنیمت ہے کہ حضرت نظام الدین اولیاءؒ کے مزار مبارک پر اب بھی مقررہ تاریخ پر وہ رسم ادا ہوتی ہے اور اس منظر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

یہاں جو چیز بہار کی لکھ رہے ہیں یہ اسی تاریخی منظر کی یادگار ہے۔

خیال راگ بہار تال دھیمہ (تلیالہ)

آستائی۔ سکل بن پھول رہی سرسوں امبوا مورے ٹیسو پھولے
کوئل کوکے ڈار ڈار اور گوری کرت سنگار لنیا گڑوا
لے آئی کرسوں۔

انترا۔

طرح طرح کے پھول لگائے لے گڑوا ہاتھن میں آئے
نظام الدین کے دوارے پر آؤن کہہ گئے عاشق رنگ اور
بیت گئے برسوں۔ سکل بن پھول رہی سرسوں۔

آستائی

ضرب					خالی											
۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴
پا	دہا	نی	تا	تا	دہا	ن	پا	پا	م	پا	گ	م	ن	دہا	نی	پا
س	ک	ل	ب	ہ	پھو	-	ل	ر	ہی	-	س	ر	سوں	ہ	-	بس
پا		نی	تا	تا	ن	پا	تا	تا	ن	پا	م	پا	گی	گ	گ	م
ک	ل	ب	ن		ام	ب	وا	-	مو	-	رلے	-	ئے	-	سو	-
ب	رے	سا	سا		سا	م	م	م	م پا	م پا	گ	م	م	م	م	م
پھو	-	لے	-		کو	-	یے	ل	نو	-	لے	-	ڈا	-	ر	ڈا
م	م	گ	گ		م	م	دہا	دہا	نی	نی	تا	نی	سا	تا	سا	نی
-	ر	او	ر		گو	-	ری	-	ک	ر	ت	سن	کا	-	ر	ما
تا	مَ	گا	.	مَ	تے	تا	تے	نی	تا	تا	تے	تا	ن	دہا	ن	پا
ل	ن	یاں	ہ		گ	ڑ	وا	لے	آ	ئیں	ک	ر	سوں	ہ	-	س

انترا

خالی				ضرب								ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	م	م	م	ن	دہا	نی	نی	تا	تا	تا	تا	تے	نی	تا	تا
ط	ر	ح	ط	ر	ح	کے	-	پھو	-	ل	ل	گا	-	ئے	-
نی پا	تے	تے	تے	تے	تے	تا	تا	نی	تا	تے	تا	ن	ن	دہا	دہا
ے	-	گ	ڑ	وا	-	ہا	-	تو	ن	میں	-	آ	-	ئے	-
پا	ن	ن	پا	پا	م	پا	پا	گ	گ	گ	م	رے	رے	سا	سا
ن	ظا	-	م	دیں	-	کے	-	د	ر	وا	-	رے	-	ب	ر
تے	تے	تے	تے	تا	تے	تا	تے	نی	نی	تا	نی	تا	تا	پا	پا
آ	-	و	ہ	ک	ہ	گ	ئے	عا	-	ش	ق	رن	گ	او	ر
نی	نی	نی	نی	تا	تا	تے	تا	ن	دہا	پا	پا	پا	پا	نی	تا
ی	-	ت	گ	سَ	-	ب	ر	سوں	-	-	س	ک	ن	-	ن

راگ کمات (پرج)

اس راگ کا عربی نام کمات ہے جو عربی ساک (امیگھ) راگ کی امرالنغمہ (بھارجہ) ہے اس کو حضرت امیر خسروؒ نے پرج نام سے رواج دیا ہے۔ اس میں رکھب دھیوت کومل ہیں۔ گندھار نکھاد تیور ہیں اور دونوں مدھمیں ہیں آروہی میں تیور مدھم اور امروہی میں کومل لگتا ہے۔ یہ سمپورن روپ کا راگ ہے اس کا وادی سا اور سموادی پا ہے وقت آخری شب ہے۔

آروہی۔ نی سا رگا م گا ما ما د نی سا
امروہی۔ سا نی د پا ما پا گا م گا ر سا

خیال راگ کمات (پرج) تال دھیمہ تیتالہ

آستائی۔ پنجتن کی سیوا کرے تیرا پاپ کٹے دکھ جائے گھنیرا
انترا۔ نام اللہ اور نام محمدؐ نام علیؓ ہردے جپ لے

آستائی

۷ ۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گام	گا	ما	گاما	پادھ	پا	ما	پا	پا	گا	م	گا	گا	ر	سا	سا	نی
پنج	ت	ن	کی	-	ے	-	وا	-	ک	ر	ے	-	-		تے	را
	سا	سا	گا	گا	ما	د	نی	نی	سا	سا	نی	د	پاما	پا	م	گا
	پا	-	پ	ک	ئے	-	دُ	کھ	جا		ے	گھ	نے	را	پن	ج

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	د	پا	د	نی	نی	سا	سا	سا	ر	سا	ر	نی	نی	سا	سا
نا	-	م	ال	ل	ہ	او	ر	نا	-	م	مُ	ج	-	م	د

نی	نی	سا	ر	سا	ں	د	پا	پاد	نی سا	نی	د	پاما	پا	م	گا
نا	-	م	ع	لی	-	ھ	ر	د	-	ج	ب	ے	-	پن	ج
گاما	پاد	د	پا	پا	ما	پا	پا	گا	م	گا	گا	ر	سا		
ت	ن	کی	-	سے	-	وا	-	ک	ر	ے	-	-	-		

خیال بہنج (کمات) تال جھپتالہ

آستائی۔ حضرت علی گھر آنند بدہاوا حوروں نے سب مل منگل گایا
انترا۔ دونوں جہاں میں ہوئی روشنائی حسن حسینؑ جنم جب پایا
حوروں نے سب مل منگل گایا۔

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سا	سا	م	گا	م	گاما	پا	ساپا	د	پا
ح	ض	ر	ت	ع	لی	-	گھ	-	ر
د	د	پاما	پا	د	نی	نی	سا	نی	سا
ا	نن	د	-	ب	دہا	وے	را	-	-
نی	سا	نی	د	پا	پاد	پاد	ساپا	گام	گا
حو	-	روں	-	نے	س	ب	م	-	ل
پاد	نی سا	نی د	پاما	پا	ماپا	پا	گام	گا	رسا
من	-	گ	.	ل	گا	-	-	-	یا

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پاد	پاد	پاپا	پا	د	نی	نی	سا	سا	سا
دو	-	نو	-	نج	ب	ق	مں	-	-

٣١٧
لوڑنا راگ پرج (کمات) تال تیتالہ
آستائی ۔ کون دلیس کا لوڑنا ماں بھاگ لکھاوی موہنا ماں
انترا ۔ بیڑدا بڑدی جگ جگ جیویں عطر سہاگ لوڑنا ماں
آستائی
خالی
ضرب
سم
ضرب

انترا

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	د	پا	د	نی	نی	تا	تا	نی	نی	سا	ر	نی	سانی	د	پا
ب	ن	ٹا	-	ب	ن	ڑی	-	ح	گ	ح	گ	جی	-	دے	-
نی	نی	سا	ر	سا	نی	د	پا	پاد	پاد	پاما	پا	گام	گا	ر	سا
ع	ط	ر	س	ہا	-	گ	م	لو	-	-	-	نا	-	ما	ل
گام	گار	سا	ر	نی	نی	سا	ر	گا	گا	م	م	گاما	پا	گام	گا
کا	-	م	ن	دے	-	س	کا	لو	-	نا	ے	ماں	-	-	-
×				T				S				T			

خیال راگ پرج (کمات) تال جھپ تالہ

آستائی ۔ تم بن کون بندھاوے موری دھیر حضرت نظام الدین اولیاء پیر

انترا ۔ آن پڑی دربار تمہارے سن لیجیئے عرض امیر حضرت نظام الدین اولیاء پیر

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سا	ر	گا	م	م	گا	ما	پا	د	پا
ت	م	ب	-	ن	کو	-	ں	-	بن
پا	د	پا	پا	ر	نی	نی	سا	سا	تا
دھا	وے	مو	-	ری	دی	-	ر	-	-
نی	حا	نی	ر	پاد	پاما	پا	گا	م	م
ح	ضر	ر	ت	ن	ظا	م	دی	-	ن
پاد	نی	د	پاما	پا	گام	گا	-	سا	سا
او	-	لی	یا	-	پی	-	ر	-	ے
S				T		×		T	

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	ما	پا	پا	د	نی	نی	تا	تا	تا
آ	-	ن	-	پ	ڑی	-	ر	-	ر
د	د	نی	سا	ز	سانی	سانی	د	د	پا
با	—	ر	-	ت	با	رے	س	ن	نیچے
پا	ما	پا	گام	گا	پا	د	نی	نی	سا
پا	بج	رع	ر	ح	ا	ی	ر	-	-
نی	سا	ن	د	پاد	پاما	پا	گا	م	م
ح	ض	ر	ت	ن	ظا	م	دی	-	ن
پاد	نی سا	نی	د	پا	ماما	پا	گاما	گا	رے سا
او	-	لی	یا	-	پی	-	ر	-	-

چترنگ پرنج تال دھیمہ تیتالہ

آستائی۔ چترانگ کو بنائے شدھ مت سوں سمپورن گمنی تیور گائے
در در تانا نانا نانا تم در تانا نانا نانا تادیم دیم تانا نا نادیم دانی
انترا۔ گاگا ماما پاوما پادنی دنی تا رنی تارگا رسا رسا نی سا نی سا رسا نی دپا
دھا کٹ تکم دھم کت تک دھا کردان دھا کردان دھا

آستائی

۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نی	تا	نی	د	پا	د	ما	ما	پا	د	سا	نی	د	پا	م	گا	ر	سا
چ	ت	رں	گ	کو	ب	نا	-	ئے	-	ش	دھ	م	ت	سوں	-	سم	-

نی	سا	گا	م	گا	ما	پا	د	پاد	نی پا	نی	د	ما	—	د	پا
پ	—	ر	ن	گ	نی	تے	—	د	—	ر	گا	—	ے	تا	نا
پا	د	پا	د	نی	نی	تا	نا	تا	ر	تا	ر	نی	نی	تا	تا
در	در	تا	نا	نا	نا	نا	تم	در	در	تا	تا	نا	نا	نا	تا
تا	گا	گا	ر	تا	ر	تا	تا	دنی	سانی	د	پا	ما	د		
دی	م	دی	—	م	تا	نا	نا	تا	—	وی	م	دا	نی		

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	گا	ما	پا	د	ما	پا	د	نی	د	نی	تا	ر	نی	تا
گا	ما	گا	ما	پا	دھا	ما	پا	دھا	نی	دھا	نی	ما	رے	نی	سا
ر	گا	ر	سا	ر	سا	نی	د	د	نی	سا	ر	سا	نی	د	پا
رے	گا	رے	سا	رے	سا	نی	دھا	دھا	نی	سا	رے	سا	نی	دھا	پا
نی	سا	گام	گا	ماپا	د	ما	پا	د	نی	د	نی	تا	ر	نی	تا
دھر	دھر	کٹ	تک	دھا	تر	کٹ	تک	گد	گن	دھا	گد	گن	دھا	گد	گن
نی	نی	تا	تا	گا	گا	ر	تا	ر	تا	نی	د	پاما	پا	نی	تا
دھا	کٹ	تک	دھم	کٹ	تک	دھت	تا	کڑان	دھا	کڑان	دھا	کڑان	دھا	چ	ت

ترانہ کھیروں

آستائی۔ دانی در یا دارا توم دریا نا تے ے نا

انترا۔ تانا نا در در دانی تم در در تانا تا نانا نا نا۔ نا در در تم در در تم در دیم دیم دے توم بنیت بہار گلشن میں اب ہوں قلم نگاہ۔

آستائی

۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	پاگا	م	ر	سا	ر	ر	ر	ر	نی	سا	ما	گا	م	م	گا ۔	پا
دا	نی	د	۔	ری	پا	۔	۔	۔	۔	۔	۔	۔	۔	۔	۔	دا
	م	ر	ر	سا	ر	ر	ر	ر	سا	سا	پا	م	پا	پا	پا	نی
	نی	در	۔	ر	پا	۔	۔	۔	پا	۔	دا	نی	تو	۔	م	د
	د	پا	ما	گا	پا	پا	د	ر	سا	نیسا	پا د	ر پا	م	م	گا	
	ری	پا	۔	۔	تا	۔	تے	۔	ے	۔	۔	۔	تا	۔	۔	دا

انترا

۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
م گا	م	ر	م	ر	نی	نی	سا	سا	ر	سا	سا	ر	سا	نی	ر	پا
تا نا	تا	در	در	در	نی	پا	در	در	سا	تا	گا	تا	تا	تا	تا	تا
	د	نی	د	ر	سا	نی	ر	پا	پاپا	م	گا	پا	گا	ر	گا	م
	نا	در	در	م	در	در	م	در	پا	نی	م	پا	نی	۔	۔	۔
	د	ر	ر	پا	پا	د	پا ر	نی ر	پا	پا	م	م	د	د	نیسا	نی
	تو	۔	م	ن	بو	۔	۔	۔	و	د	ت	با	پا	۔	۔	
	سا	سا	ن	رپا	نی	سا	نیسا	رپا	و	و	پا	د	پا	م	م	نی
	گل	۔	۔	۔	ش	۔	ن	۔	میں	۔	۔	ا	ب	ہو	۔	ق
	د	پا	ما	گا	پا	د	نی	سا	نی	د	پا	ما	گا	ر	سا	
	ل	م	ن	۔	گا	۔	۔	۔	۔	۔	۔	۔	۔	۔	د	

راگ لونت (للت)

اس راگ کا عربی نام لونت ہے اور یہ عربی راگ ہال جکڑ آجکل ہنڈول کہتے ہیں کی راگنی ہے۔ لونت کا حضرت امیر خسروؒ نے للت نام رکھ کر اس کو رواج دیا ہے۔ اس میں رکھب دھیوت کومل گیا ہر نکھاد تیور دونوں مدہیں اور پنچم ورجت (ترک) ہے۔ بعض اس کو تیور سے دھیوت سے اور بعض دونوں دھیوتوں سے بھی گاتے ہیں اس میں اکثر دونوں مدہیں ساتھ ساتھ اور برابر برابر بھی لگائی جاتی ہیں۔ اس میں کومل مدہم وادی سموادی ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ نی رگام مام گاما د نی سا
امروہی۔ سا رَ نی د ما د مام گا ر سا

خیال للت تال دھیمہ (تیتالہ)

آستائی۔ چرن تک آؤں میں تو تورے دربار
انترا۔ سانچو پیر نظام الدین اولیا مو مانگوں سو پاؤں

آستائی

			ضرب				سم				ضرب				خالی			
	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
ش			نی	ر	گا	م	د	ما	د	ما	م	م	گام	مام	گا	گا	ما	د
پ		ر	نہ	-	ت	ک	آ	یا	.	-	ؤں	-	ہو	ں	-	-	تو	-
			ما د	نی ما	نی سا	آ	ں	د	ا	د	ما	م	گام	ما	گا	گا	گام	گا
			تو	-	رے	-	د	-	..	ر	با	-	.	-	ر	-	بچ	ر
			نی	ر	گا	م	گاما	د	ما	م	گا	ما	گام	ما	گا	گا		
			ں	-	ت	گ	ا	-	-	-	ؤں	-	ہو	-	-	-		

انترا

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
ما	د	ما	نی	سا	نی	سا	سا	نی	ر	سا	نی	رَ	گا	ر	سا
ساں	-	چو	-	پ	-	ر	ن	ظا	م	دی	ن	او	-	لی	یا
نیسا	ر	نی	د	ما	د	ما	م	گا	م	گام	ما	گا	م	گا	گا
جو	-	ماں	-	گوں	-	-	-	سو	-	یا	-	-	-	-	-
د	سا	گام	گا	نی	ر	گا	م								
ڈوں	-	پچ	ر	ن	-	ت	ک								

ترانہ للت (لغت) تال دھیمہ تیتالہ

آستائی ۔ تانا دیرے ناتا نوم تا تدرے دانی دانی تادانی نادانی

انترا ۔ اے نشنود یا وشنود من گفتگوئے میکند۔

آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	د	ما	د	نی	سا	سا	د	رَ	سا	نی	[illegible]	[illegible]	م	گا
تا	نا	دے	رے	تا	-	-	-	تا	-	نو	م	[illegible]		-	-
نی	سا	نی	د	ما	م	گا	گا	نی	ر	نی	-	[illegible]	[illegible]	گا	گا
تا	وے	دا	-	نی	-	-	-	دا	نی	-	تا	ر	-	نی	ما
ما	-	د	ما	د	نی	رَ	نی	ر	ما	د	ا	[illegible]	-	گما	رے
تا	-		-	-	-	-	-	دا	-	-	-	نی	-	-	-

انترا

٩	١٠	١١	١٢	١٣	١۴	١٥	١٦	١	٢	٣	۴	٥	٦	٧	٨
گا	گا	گا	م	د	نی	نی	سا	سا	ر	—	نی	سا	سا	سا	سا
اے	-	و	نش	ن	در	یا	-	ونل	—	-	ن	ر	-	-	د
سا	سا	سا	ر	سا	نی	ر	ما	دنی	رگی	دما	دما	پاما	م	گا	گا
من	-	-	گت	تو	گو	-	وے	ی	-	-	-	ک	-	ن	د
گا	م	د	ما	د	نی	سا	ر	ر	ر	سا	نی	د	ما	م	گا
تا	نا	دے	دے	نا	-	-	-	تلی	-	نو	ہ	تا	رے	دا	نی

خیال راگ سرپردہ بلاول تال تیتالہ

(اس راگ کا بیان سرپردہ راگ کے حال میں بیان کیا جا چکا ہے)

استائی۔ سلطان نظام الدین اولیاء زری زربفت کیجیے کرم سرکار

انترا۔ اب موری من کی منشا پوری کردگے احمد کے دربار

آستائی

خالی				ضرب				سم				ضرب			
٩	١٠	١١	١٢	١٣	١۴	١٥	١٦	١	٢	٣	۴	٥	٦	٧	٨
نی	ر	ساپا	سا	گا	ما	گاما	پا	گا	ما	گاما	پا	نی	نی	د	پا
س	ل	—	ن	ن	-	ن	-	خلا	م	دی	ن	او		لی	یا
با	د	ماد	نی	سا	نی	ر	پا	ما	د	پاما	پا	ما	گا	ر	سا
زری	ز	ر	-	بفت	ت	کی	بج	ک	-	ر	م	س	ر	کا	ر
ماپانی	سا	نی	د	پاما	پاما	پا	د	پا	ما	گا	گا	ما	گا	ر	سا
سل	-	طا	ن	ن	-	ظا	م	دی	-	-	ن	ا	و	لی	یا

انترا

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پاما	پا	ما	گا	ما	د	پا	پا	نی	سا	نی	سا	سا	گا	ر	سا
ا	ب	مو	رے	م	ن	کی	-	من	-	شا	پو	ری	ک	رو	گے
نی سا	گا	ر	سا	ر	نی	دپا	ماپا	گا	ما	گاما	پا	ما	گا	ر	سا
اح	-	م	ـ	د	-	کے	-	در	-	-	-	با	-	-	ر
نی	سا	گا	گا	ما	د	پاما	پا	نی سا	نی	د	پا	گاما	گا	ر	سا
س	ل	طا	-	ں	-	ں	-	ظا	م	دی	ن	اد	-	لی	یا

کراد (کامود)

اس کا عربی نام کراد ہے۔ جو عربی راگ درک (دیپک) کی خوشہ (راگنی) ہے۔ اس کو حضرت امیر خسروؒ نے کامود نام سے رواج دیا ہے۔ اسمیں رکھب گندھار، دھیوت۔ نکھاد تیور ہیں اور دونوں مدہم ہیں تیور مدہم آروہی میں اور کومل مدہم امروہی میں لگتی ہے۔ آروہی میں گندھار ورجیت ہے اور امروہی میں گندھار وکر ہو کر لگتی ہے۔ بعض نکھاد ورجیت کرتے ہیں اور بعض نکھاد دربل (کمزور) کرکے لگاتے ہیں۔ اس میں پنچم وادی اور رکھب سموادی ہے۔ وقت رات کا ہے۔ وکر روپ کا راگ ہے۔

آروہی۔ سارے پاماپا دھاپانی دھاسا

امروہی۔ سانی دھاپاما پا دھاپاگام رے سا

ترانہ کراد (کامود) تال جھپ تالہ

آستائی۔ دارادیم دارادیم میرے ناتا دارے دانی تا توم تانا تم درتادانی ددت

انترا۔ ہر پلنت درپیت احمد علم الدنی درشن خدا۔

آستائی

سم		ضرب			خالی		ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سا	دھا	پاما	پا	پا	م	رے	سا	رے	سا
دا	را	دی	-	م	دا	را	دی	-	م
سا	سا	ر	م	رے	سا	سا	دھا	دھا	پا
دے	رے	نا	-	تا	دا	وے	دا	-	نی
پا	سا	سا	سا	سا	سا	رے	گاما	رے	رے
نا	-	دی	م	تا	ما	-	تم	-	در
پا	پا	گام	رے	رے	دھا	دھا	پا	گا	م
نا	-	-	-	-	دا	نی	دو	س	ت

انترا

سم		ضرب			خالی		ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	پا	سا	سا	سا	سا	رے	سا	سا	سا
مہ	-	ر	-	ن	بو	-	و	-	ت
دھا	دھا	نی سا	رے	رے	سا	سا	دھا	دھا	پا
د -	ر	پ	-	ت	اج	-	م	-	د
پا	گا	گا	گا	م	ر	ر	سا	دھا	پا
عل	-	مل	-	ل	دن	-	نی	-	—
سانی	دھا	پا	پا	دھا	دھا	دھا	ماپا	گا	م
و -	ر	س	-	ن	دا	-	-	-	-

راگ لمعانہ کرا ے (اڈانہ کانڑا)

اس کا عربی نام لمعانہ کرائے ہے۔ آجکل اڈانہ کانڑے کے نام سے مشہور ہے۔ یہ کرنے (کانڑا) کی ایک قسم ہے۔ اس میں رکھب تیور۔ گندھار مدہم اور دھیوت کومل اور دونوں نکھادیں ہیں۔ مگر تیور نکھاد بہت کمی کے ساتھ آروہی میں لگائی جاتی ہے۔ آروہی میں گندھار ورجیت ہے اور امروہی میں گندھار دھیوت وکر ہو کر لگتی ہے اس میں سا وادی یا سموادی ہے وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سا رے م پا د نی تا

امروہی۔ تا د ں پا م پا گ م رے سا

تروٹ راگ اڈانہ (لمعانہ) تال تیتالہ

آستائی۔ کڑان دہا دہا دہا کٹ تک گد گن دہا۔ دہا کٹ تک دہم کٹ تک دھم کٹ تک تکت تکا دھم کٹ دھم کٹ تک دھم کٹ تک گد گن دھگت تان

انترا۔ گد گن تک دھیت تا گد گن کڑان کرتک تکت تکا دھم کٹ تک دھم کٹ تک دھم کٹ دھم کٹ دھم کٹ تکت تکا تک تک تک تک دھم کٹ دھم کٹ تکت تکا کٹ تک گد گن دہا کٹ تک گد گن دہا کٹ تک گد گن دہا۔

تروٹ آستائی

۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲
ستا	ستا ل پام پا	گ گ گ گ	سا رے م گ	ستا سا رے رے
کڑ	ں دہا دہا دہا	دہا - - -	کٹ تک گد گن	دہا - کڑا

سا ں پام پا	ن ن پا م	م م م م	پا پا پا پا
ں دہا دہا دہا	دہا کٹ تک دہم	کٹ تک دہم کٹ	تک تکت - تکا
ن ن پا پا	پا رے رے رے	سا سا ں پا	گم رے سا سا
دہم کٹ دہم کٹ	تک دہم کٹ تک	گد گن دہ گ	ت تا ن کڑا
ما ں پام پا			
ں دہا دہا دہا			

انترا

۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶
م م پا ں	ں پا نی نی	سا سا سا سا	رے نی سا سا
گد گن تک دھے	- ت گد گن	کڑا ن کڑ تک	تکت ت کا -
ن ں پا نی	سا نی سا سا	رے رے سا سا	سانی سا ں پا
دہم کٹ تک دہم	کٹ تک دہم کٹ	دہم کٹ دہم کٹ	تکت تکا - -
رے رے رے رے	سا د سا سا	نی سا نی رسا	رے رے سا سا
تک تک تک تک	دہم کٹ دہم کٹ	تکت تکا - -	کٹ تک گد گن
سا سا ں ں	پا پا گ م	رے رے سا	
دہا کٹ تک گد	گن دہا کٹ تک	گد گن دہا	

راگ نہاوند مختار (گونڈ ملہار)

اس راگ کا عربی نام نہاوند ہے جس کو حضرت امیر خسروؒ نے گونڈ کے نام سے رواج دیا اور یہ مختار (یعنی ملار) کی ایک قسم ہے۔ اس میں رکھب گندھار دھیوت تیور ہیں۔ مدہم کومل اور دونوں نکھاد بھی آروہی۔ تیور نکھاد امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ بعض صرف تیور نکھاد لگاتے ہیں۔ اس کی آروہی میں گندہار ورجیت اور امروہی میں دکر روپ سے لگتی ہے۔ بعض گونڈ ملا کو گوڑ ملا

بھی کہتے ہیں. مگر یہ دونوں الگ الگ راگ ہیں اس میں ما وادی اور سا سمولوی ہے. برکھارت کا راگ ہے۔

آروہی۔ سا رے م پا دھا پا دھا نی تا

امروہی۔ تا نی سا دھا ں پا م پا م رے سا

ترانہ نہاوند معشار (گونڈ ملار) تال تیتالہ

آستائی۔ تانانا دردر دانی توم تاناتا دانی دوست دیم تانانانا دیم تا نانانانا دارا دارا تم دردر تاناتا یالی یالالالا

انترا۔ برق چشم اندر ترسے کوہ صحرا می رسد
ساقیا برخیز ساغر کن کہ باراں می رسد

آستائی

ضرب				خالی				ضرب				سم			
۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴
م	گا	رے	گا	رے	پا	ما	د	ں	پا	ما	پا	دھا	تا	تا	تا
تا	نا	نا	در	در	دا	نی	تو	م	تا	-نا	تا	دا	نی	-	دو
پا	ما	گا	گا	م	پا	م	گا	م	رے	رے	پا	پا	پا	پا	سا
ست	دی	م	تا	نا	نا	نا	نا	دی	-	م	ترا	نا	نا	نا	نا
ا	گ	م	سا	سا	پا	م	پا	م	م	رے	رے	م	م	رے	سا
دا	را	دا	را	تم	در	در	تا	نا	نا	یا	لی	یا	لا	لا	لا

انترا

ترانہ کی آستائی پانچ ماترے اور انترا آٹھ ماترے شروع ہوتا ہے۔

۴	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	پا	ما	پا	ں	دھا	ں	پا	پا	پا	را	پا	دھا	نی	تا	دھا
ہے	-	تی	پح	سُ	م	-	-	ان	-	د	ت	ر	ے	-	-	کو
	ں	پا	م	م	گا	گا	گا	م	م	پا	م	گا	م	رے	رے	پا
	ھ	،	صح	-	را	-	-	می	-	ر	س	-	-	د	-	سا
	پا	پا	نی	دھا	نی	نی	تا	نی	تا	تا	تا	نی	رے	گا	م	رے
	-	تی	با	-	بر	خ	-	ز	سا	-	غ	ر	کن	-	-	کہ
	تا	نی	تا	نی	تا	دھا	ں	پا	م	م	م	رے	م	گا	رے	گا
	پا	-	راں	-	-	ی	-	ر	س	-	-	د	تا	نا	نا	در

سرپردہ بلاول

یہ راگ حضرت امیر خسروؒ کی اختراع ہے اور یہ بلاول کی ایک قسم ہے۔ یہ راگ راست۔ سارنگ اور بلاول سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب گندھار دھیوت نکھاد تیور ہیں صرف مدہم کومل ہے۔ اس کی آروہی نکھاد اور امروہی گندھار ورجت ہے۔ مگر آروہی نکھاد کر سپرش کر یعنی م دھا پا نی دھا سا کی صورت میں لگتی ہے اور اسی طرح گندھار امروہی میں م گا م رے سا کی صورت میں دکر سپرش کر لگتی ہے۔ اس راگ میں کھرج وادی اور پنچم سموادی ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سا رے گا م دھا پا نی دھا سا

امروہی۔ سا نی دھا پا دھا پا گا م رے سا

نوٹ:۔ اکثر لوگ کہتے ہیں کہ ترانے کے الفاظ بے معنی ہوتے ہیں۔ مگر ماہرین فن کا یہ قول ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے جو ترانے بنائے ہیں وہ سب بامعنی ہیں مگر ان کے سمجھنے کے لئے عربی فارسی کے علم کی ضرورت ہے تاکہ ان عربی فارسی الفاظ کے مخففات کو سمجھا سکے۔ یہاں ہم کچھ ترانے ایسے لکھ رہے ہیں جن کے معنی بہت صاف ہیں اور بامعنی ترانوں کے ہی نام سے مشہور ہیں۔

بامعنی ترانہ راگ سرپردہ بلاول تال جھپتالہ

آستائی۔ در آ درآ در تم در آجان من درآ درآ

انترا۔ بتنگ آمدہ ام چندا نتظار کشم
بیابیا کہ ترا تنگ در کنار کشم

آستائی

٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
سا	گا	گا	رے	رے	گا	گا	پا	دھا	دھا	پا	پا	نی	دھا	سا	سا
د	ر	آ	-	د	ر	آ	-	در	ت	ن	م	د	ر	آ	-
پا	پا	دھانی	دھا	دھا	سانی	دھا	پا	نی	دھا	پام	پا	گا	م	رے	سا
جا	-	ن	-	م	-	ن	-	د	ر	آ	-	د	ر	آ	-

انترا

٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
م	م	پام	پا	پا	دھا	نی دھا	پا	پا	نی	دھا	نی	دھا	دھا	سا	سا
ب	تن	-	گ	آ	م	ده	ام	چن	-	د	-	ان	-	ت	-
سا	رے	سارے	گا	م	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	نی	سا	نی	دھا	پا
ظا	-	ر	-	ک	-	ش	م	بی	-	یا	-	بی	-	یا	کہ
پا	نی	پادھا	سا	نی	نی	دھا	پا	گام	رے	گام	پا	گا	م	رے	سا
ت	-	را	-	تن	گ	د	ر	ک	-	نا	-	ر	ک	شم	[illegible]

راگ شہناز

یہ حضرت امیر خسروؒ کا اختراعی راگ ہے۔ یہ صنم۔ عشاق۔ اور ایمن سے مرکب ہے۔ اس راگ میں رکھب دھیوت تیور مدہم کومل۔ دونوں گندھار میں دونوں نکھاد میں ہیں۔ آروہی میں تیور گندھار نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد گندھار ہے اس کا وادی رکھب سموادی دھیوت ہے۔ وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

آروہی۔ سا رے گ رے گا م پا دہاں دہا نی تا
امروہی:۔ تا نی تاں دہا پا م گا م گ رے سا

بامعنے ترانہ راگ شہناز تان فرودست

آستائی۔ در آدر آتیلے دردانی۔ ما امثل لائے امثل لائے تلالیلے
انترا۔ بربندی اولبتونی ہمچو خسرو ہزاراں خانماں برکندہ باشی

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
پا	پا	پادپا	پا	گا	گا	پام	پا	دپا	ں	دپا	پا	دپا	پا
د	ر	آ	-	ر	ر	آ	-	تے	لے	در	دا	-	نی
دپا	دپا	ں	دپا	نی	نی	تانی	تا	ں	پا	گام	گ	رے	سا
ما	ام	ثلی	-	لا	ئے	ام	ثل	لا	ئے	ت	لا	یے	لے

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
پا	[illegible]	-	تا	نی	ں	تانی	تا	تے	گ	رتے	رتے	تا	تا
ں	[illegible]	[illegible]	-	او	-	خو	-	نی	-	ہ	[illegible]	[illegible]	-

گ م گ م	گ گ رے سا	نی نی	سا ن	دہا دہا
رخ - سں -	رو - ہ زا	ران -	خا -	ن ما
ما م پادہا نیسا	دہا ں پام پا	گام گا	م گ	رے سا
ب ر کن -	دہ - - -	با -	نی -	- -

ہنڈول بہار

یہ راگ ہنڈول اور بہار سے مرکب ہے۔ ہنڈول میں گندہار مدہم دھیوت نکھاد تیور ہیں اور بہار میں رکھب دھیوت تیور گندہار مدہم کومل اور دونوں نکھاد ہیں۔ ان دونوں راگوں کے مرکب ہونے سے اس میں رکھب دھیوت تیور اور دونوں گندہار ہیں۔ دونوں مدہیں اور دونوں نکھاد ہیں۔ تیور گندہار مدہم نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد مدہم گندہار امروہی میں ہے۔ مگر بہار کے استاہوں کے گانے کا جو طریقہ ہم بیان کرچکے ہیں وہ یہ ہے کہ ان راگوں کو اس طرح مرکب کیا گیا ہے کہ دونوں راگوں کی شکلیں الگ الگ قائم رہتی ہیں یعنی ایک راگ آستائی اور دوسرے راگ کا انترا ہوتا ہے اور جہاں دونوں راگوں کا میل ہوتا ہے اس کا ٹکڑا دونوں راگوں کا مشترکہ ہوتا ہے۔

مشترکہ آروہی۔ سا رے سا رے گ رے گام گا ما پا دہاں دہا نی سا

مشترکہ امروہی۔ سا نی سا دہاں پا ما پام گام گ رے سا

آروہی۔ سا گا ما دہا نی سا

امروہی۔ سا نی سا دہاں پام ماگ م رے سا

خیال ہنڈول بہار دھیمہ تیتالہ

آستائی۔ کوئلیا بولن لاگی امواکی ڈال پر موری سدہ لینی ناہیں کنتھ

انترا۔ گیندا گلاب سرسوں پھولی ملیا بولے بگیا میں اب آئی رت بسنت بہار

—

آستائی (آستائی ہنڈول میں)

۱۳	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
ني	سا	گا	ما	دہا	مادہا	نی سا	نی	دہا	ما	گا	گاما	دہاما	گاما	گا	سا	سا
کو	یے	لی	یا	-	بو	-	ل	ن	لا	-	-	-	-	گی	-	ام
	یا	دہا	نی	سا	گا	ما	گا	گا	گا	ما	گاما	دہاما	گاما	گا	سا	نی
	ب	دا	-	کی	ڈا	-	-	-	ل	-	پ	-	-	-	ر	ا
	سا	سا	گا	گا	ما	دہا	مادہا	نی سا	نی	دہا	ما	گا	گاما	گا	سا	
	ب	س	-	دہ	لی	-	نی	-	نا	ہ	نی	-	کن	-	تھ	

انترا (انترا بہار میں ہے)

۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
ماپا	نپا	گ	م	ن	ن	دہا	دہا	ن	دہا	نی	نی	سانی	سا	رے	سا
کھی	-	دا	گ	لا	-	ب	-	س	ر	سوں	-	بھ	-	لی	-
دہانی	سا	رے	سا	گ	م	رے	سا	نی	سا	نی سا	رے سا	ن	دہا	ن	پا
م	ل	یا	-	لو	-	لے	-	ب	گی	یا	-	میں	-	نے	ب
دہانی	سا	گ	م	رے	سا	نی	سا	نی	نی	دہا	ما	گاما	گا	سا	نی
آ	-	ئی	-	ر	ت	ب	-	س	-	ت	ب	ہا	-	ر	کو

بھیروں بہار

یہ راگ بھیروں اور بہار سے مرکب ہے، جیسا ہم بیان کر چکے ہیں کہ حضرت امیر خسروؒ نے عربی مرکبات کے اصول کو اپنایا ہے۔ مگر اس میں اپنی جدت طبع سے یہ اضافہ کیا ہے کہ بسنت اور بہار کے مرکبات میں یہ خصوصیت رکھی

کہ ان دونوں راگوں سے دوسرے مختلف راگوں کو اس طرح ملایا ہے کہ یہ راگ بھی اپنی اصلی صورت پر رہتے ہیں اور جو راگ ان سے ملائے جاتے ہیں وہ بھی اپنی اصلی صورت پر قائم رہتے ہیں۔ نہ ان میں کسی قسم کا کوئی فرق آتا ہے اور نہ ان راگوں کی صداقت میں کوئی فرق آتا ہے مگر ایک نئی شکل پیدا ہو جاتی ہے۔ کیونکہ لبنت و بہار کے اقسام میں انہیں راگوں کو ملایا گیا ہے۔ جن کے بعض ٹکڑے دونوں راگوں کے مشترکہ ہوتے ہیں۔ اس لئے جب دونوں راگوں کے مشترکہ ٹکڑے کو ساتھ استعمال کیا جاتا ہے تو ان میں عجیب و غریب نیا رنگ پیدا ہو جاتا ہے اور جہاں ایک راگ دوسرے راگ سے ملتا ہے وہاں ایسا موزوں اور خوبصورت ہوتا ہے کہ جو دونوں راگوں کو ملاتا بھی ہے اور ایک کو دوسرے سے الگ بھی کرتا ہے۔ اس کے ساتھ اس مرکبات میں یہ خصوصیت بھی ہے کہ یہ مرکب راگ تین طرح سے گایا جا سکتا ہے مثلاً (۱) اپنی اپنی آروہی امروہی کے سروں میں ہی گایا جا سکتا ہے (۲) ایک راگ کی آروہی دوسرے راگ کی امروہی ملا کر بھی گایا جا سکتا ہے (۳) دونوں راگوں کے سروں کو ملا کر بھی گایا جا سکتا ہے اور گانے والا ان تینوں اصولوں سے گا سکتا ہے۔

چونکہ بھیروں میں رکھب دھیوت اور مدہم کومل ہے۔ گندہار نکھاد تیور ہیں۔ بہار میں رکھب دھیوت تیور گندہار مدہم کومل اور دونوں نکھاد ہیں۔ اس راگ کی مشترکہ آروہی امروہی میں دونوں رکھبیں دونوں گندہاریں دونوں دھیوتیں اور دونوں نکھادیں صرف مدہم کومل ہے۔ آروہی میں رکھب گندہار دھیوت اور نکھاد تیور امروہی میں نکھاد دھیوت گندہار رکھب کومل ہیں۔ اس کی مشترکہ آروہی امروہی اس طرح ہو گی۔

آروہی۔ سا رسا رے گ رے گا م پا د پا د ہا ں دہا نی تا

امروہی۔ تا نی تا ں دہا ں د پا م گا م گ رے گا ر سا

دیگر جو چیز لکھ رہے ہیں اس میں دوسرا طریقہ استعمال کیا گیا ہے۔ اس کی آستائی بہار میں اور انترا بھیروں میں ہے)

خیال بھیروں بہار تال

آستائی۔ ڈالریاں جھک آئیں ہرے ہرے باگن میں ڈولن لاگے پتوا
انترا۔ رت بسنت سبھی میں پھولے پھولے گلاب چنبیلی لڑیاں

آستائی

ضرب				سم				ضرب				خالی			
۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	ن پا	مگ	م	ن	نی	دھا	دھا	دھا	ن	دھانی	سا	دھا	نا	پا	پا
ڈا	-	ل	ری	یاں	-	جھ	ک	آ	-	ئیں	-	ھ	رے	ھ	رے
ن	دھا	نی	سا	رے	رے	سا	سا	ن دھا	ں	ما	پا	دھانی	سا	ن	پا
با	-	گ	ن	میں	-	ڈو	ل	ن	-	لا	گے	پ	-	ت	وا

انترا

ضرب				سم				ضرب				خالی			
۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
مگا	م	د	پا	دپا	م	پا	د	نی	نی	سا	سا	رَ	گما	رَ	سا
رُو	ت	ب	-	سن	-	ت	س	بھی	-	ب	ن	پھو	-	لے	-
دنی	ت	ر	سا	د	نی	د	پا	دپا	ن	پام	پا	گ	م	رے	سا
پھو	-	لے	گ	لا	-	پ	چن	لے	-	لی	-	ل	ڑی	یاں	-

اعمانی باصل (ہمیری بلاول)

اس راگ کا عربی نام اعمانی باصل ہے حضرت امیر خسروؒ نے اس کا نام ہمیری بلاول رکھ کر رواج دیا ہے اس راگ میں رکھب دھیوت نہ گندھار تیور ہے۔ اور اس میں دونوں مدھمیں اور دونوں نکھادیں ہیں رتیو ر مدھم

نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد مدہم امروہی میں لگتی ہے بعض اس میں صورت تیور نکھاد لگاتے ہیں مگر اس صورت سے اس کو ایمنی بلاول سے الگ کرنا مشکل ہے اس لئے ماہرین فن کا یہ قول درست معلوم ہوتا ہے کہ اس راگ میں معمولی نکھادیں ہیں اس کا وادی سر رکھب اور سموادی سر دھیوت ہے وقت الصبح ہے۔

آروہی۔ سا رے گام گا ما پا دھا ن دھا نی سا

امروہی۔ سا نی سا ن دھا پا ما پام گام رے سا

خیال بھیری بلاول (اعمانی باصل) تال اکتالہ

آستائی۔ اندھیری گھٹا کالی حسن چراغ

انترا۔ علاج دل باکن خسرو گنج باغ

آستائی

۱ (سم)	۲	۳	۴	۵ (ضرب)	۶	۷	۸	۹ (ضرب)	۱۰	۱۱	۱۲
رے	رے	گام	گا	گاما	پا	دھا	پا	دھا	ن	دھا	پا
ان	-	دھے	-	ری	-	گھ	-	-	ٹھا	-	-
پاما	پا	گام	رے	دھا	پا	گاما	پا	گا	م	رے	سا
کا	-	لی	-	حس	-	ن	-	چ	را	-	غ

انترا

۱ (سم)	۲	۳	۴	۵ (ضرب)	۶	۷	۸	۹ (ضرب)	۱۰	۱۱	۱۲
پاما	پا	دھا	نی	دھانی	سا	رے	سا	گا	م	رے	سا
ع	-	لا	-	ج	-	د	ل	ا	-	ک	ن
نی	سا	دھا	ن	دھا	پا	گاما	پا	گا	م	رے	سا
خ	-	سس	-	رو	-	گن	ج	با	-	-	غ

سوہا بہار

یہ راگ سوہا اور بہار سے مرکب ہے جیسا اس کے نام سے ظاہر ہے بہاروں اور بسنتوں کے اقسا موں کے ناموں میں حضرت امیر خسروؒ نے اس عربی اصول کو قائم رکھا ہے جو عربی مرکب راگوں میں اقسام راگوں کے لئے مقرر کیا گیا ہے یعنی اقسامی راگوں کے نام الگ نہیں رکھے گئے جس راگ کے میل سے وہ اقسامی راگ بنا ہے وہ اس میں دونوں راگوں کا نام قائم رکھا گیا ہے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ یہ راگ کس راگ سے مرکب ہے یہ راگ ان دونوں راگوں کے مخصوص ٹکڑوں سے بنایا گیا ہے مثلاً سا رے م پا اور گ م رے سا سوہا کے ہیں ں دہاں پا دہا نی تا - اور تا نی تا دہاں پا وغیرہ بہار کے ٹکڑے ہیں - یعنی اس راگ کا پوروا انگ سوہا سے اور اترانگ بہار سے مرکب ہے اس راگ میں رکھب دھیوت تیور - گندہار مدہم کومل اور دونوں نکھاد ہیں - آروہی میں تیور نکھاد امروہی میں کومل نکھاد - ماوادی سا سموادی ہے -

آروہی - سا رے گ م رے م پا ں دہاں پا دہانی تا

امروہی - تا نی تا دہاں پا م پا گ م رے سا

نقش گل سوہا بہار تال آڑا چوتالہ

آستائی - اشک ریز آمد ست چوں ابر بہار

انترا - ساقیہ گل بریزہ بادہ بیار

آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
تے	ے	تاق	تاں	پام	پاگ	م	م	ن	؛	پاگ	تا	ن	پا	تا	رے
[illegible]	[illegible]	ے	ز	آ	-	م	دل	ـ	-	اے	-	ہاں	؛	[illegible]	[illegible]

۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سآن	پاؔم	پاگ	م	م	م	گ	گ	م	پا	گ	گ	م	پا
رے	ز	آ	-	م	دش	ت	چن	-	-	آ	-	ب	-
گ	م	رے	سا	رے	رے	سا	رے	نیٖ	نیٖ	ما	سا	-	
ر	-	ب	-	پا	-	-	-	-	-	ر	-		

انترا

۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رے	سا	رے	پا	پا	پا	گ	گ	گ	م	رے	رے	سا	رے
اے	-	سا	قَ	یہ	-	-	-	گ	ل	ب	-	رے	-
سا	رے	نیٖ	سا	م	پا	نی	سا	گ	مٓ	رے	سا	نی	سا
زہ	-	-	-	پا	-	-	-	دہ	-	-	-	-	-
ن	بِ	پا	پا	گ	گ	م	پا	گ	م	رے	سا		
ب	-	-	-	پا	-	-	-	-	-	ر			

زنگولہ (جنگلا)

یہ راگ گروہ ۔ یہ کل عشاق بانگ سے مرکب ہے ۔ ماہرین فن کا قول ہے کہ آج کل جو راگ سندورا کے نام سے مشہور ہے وہ دراصل زنگولہ کا ہی دوسرا نام ہے ۔ بعض زنگولہ کو جنگلا کہتے ہیں ۔ اس میں رکھب تیور مدہم کومل دونوں گندھار ہیں ۔ دونوں دھیوتیں اور دونوں نکھادیں ہیں ۔ آروہی میں گندھار ۔ دھیوت ۔ اور نکھاد تیور ہیں اور امروہی میں نکھاد دھیوت اور گندھار کومل ہیں ۔ یہ سمپورن اوڈیپ کا راگ ہے ۔ اس میں سا وادی اور پا سموادی ہے زنگولہ (جنگلا) سے سندورا کو الگ کرنے کے لئے سندورا کی آروہی میں گندھار نکھاد ورجت کرتے ہیں ۔ آج کل زنگولہ (جنگلہ) کو آساوری ٹھاٹھ کا راگ

جاتا ہے مگر جبکہ اس میں تیور گندھار۔ تیور دھیوت اور تیور نکھاد موجود ہیں جو اساوری ٹھاٹھ میں نہیں ہیں اس وجہ سے اس کو اساوری ٹھاٹھ کا راگ نہیں کہا جاسکتا۔ جو خود ٹھاٹھ کے اصول کے بالکل خلاف ہے زنگولہ اور ... ایک ہی نام ہے کیونکہ زنگولہ ہندی میں زنانہ ہونے کے باعث جنگلہ ہی کہلا اور پڑھا جائے گا۔

آروہی۔ سا رے گ رے گا م پا دپا دہاں دہا نی سا
امروہی۔ سا نی سا ں دہا پا م گا م گ رے سا نی سا

نقش گل راگ زنگولہ تال اکتالہ (یا قوالی)

آستائی۔ من شمع جاں گدازم تو صبح دل کشائی
انترا۔ سوز دگرت نہ بینم صبرم چو رخ نمائی

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سم				ضرب				ضرب			
		م پا	دھا پا	م	گا	م	گ	رے	رے	سا	رے
		م	ن	شِ	-	-	-	مع	جاں	-	گ
گا	گا	م	م	م	م	م	گا	پا	پا	پام	پا
دا	-	-	-	زم	-	تو	-	ص	-	ب	-
پا	دھانی	سا	دھاپا	م پا	دھاپا	م	م	گا	گا		
ع	دل	-	ک	کشا	-	ئی	-	-	-		

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
				ضرب				ضرب			
		پا	پا	دھا	ں	دھا	دھا	نی	نی	سا	سا
		سو	-	ز	-	د	-	گر	ر	ت	نہ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سا	رے	سارے	گ رے	سا	سا	سا	نی	سا	دہا	ن	دہا
بی	-	-	-	ن	م	م	ب	ر	-	م	-
نی	نی	سا	سا	سانی	دہانی	دہا	پا	م	گا		
چو	ر	غ	-	ما	-	-	-	ئی	-		

راضیہ معشار (دھوریا ملار)

ماہرین فن کے قول کے مطابق راضیہ معشار عربی موسیقی کا راگ ہے اور معشار (ملہار) کی ایک قسم ہے جس کو حضرت امیر خسروؒ نے دھوریا ملہار کے نام سے رواج دیا ہے۔ اس راگ میں رکھب دھیوت تیور گندہار مدہم کومل اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد ہے آروہی گندہار ورجت اور امروہی میں وکر ہے۔ ما وادی۔ سا سموادی ہے۔ برکھارت کا راگ ہے۔

آروہی۔ سا رے م پا دہاں دہانی سا

امروہی۔ سانی سا دہاں دہا پا م پا گ م رے سا

نقش گل راضیہ معشار (دھوریا ملار) تال سول فاختہ

آستائی۔ مفتخر از دے بغلامی منم

انترا۔ خواجہ نظام است نظامی منم

ضرب آستائی ضرب

م

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	دہانی	دہا	دہانی	سا	دہا	ن	پا	پا
م	ف	ت	-	خ	ر	ا	ز	دے	-
م	پا	دہانی	سا	نپا	مپا	گ	م	رے	سا
ب	خ	و	-	ی	-	م	-	ن	م

انترا

سم				ضرب			ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	دھانی	سا	گ	م	رے	سا	نی	سا
خوا	-	جہ	-	ن	ظا	م	اس	-	ت
رے	سا	دھا	ن	پام	پا	گ	م	رے	سا
د	ن	ظا	-	ی	-	م	-	ن	م

نقش راگ باغرو

باغرو راگ کی شکل ایمن سے بہت مشابہ ہے مگر اول تو اسمیں دونوں مدہمیں ہیں آروہی میں کومل مدہم اور امروہی تیور مدہم ہے، دوسرے ایمن سمپورن راگ ہے یعنی ایمن کی آروہی امروہی میں کوئی سُر ورجت (ترک) نہیں کیا جاتا۔ مگر باغرو کھاڈو سمپورن ہے یعنی اس کی آروہی میں دھیوت نہیں لگتا اور امروہی سمپورن ہے۔ یہ راگ ویلکار۔ شہناز اور زنگولہ سے مرکب ہے اس میں گندہار وادی اور نکھاد سموادی ہے۔

آروہی۔ سارے گاماگام پادہاپانی سا
امروہی۔ سانی دہاپام پاماگارے سا

نقش راگ باغرو تال تیتالہ

آستائی۔ دل من دل من دل من ای آوارہ دل من پارہ پارہ دل من ای بیچارہ دل من
دل من دل من دل من ای دیوانہ دل من عاشق جاناں دل من ای پروانہ دل من

انترا۔ خسرو در عشق خراب ہمچو ماہی بہ سراب
سوئے دل ن بے شتاب ای دیوانہ دل من

آستائی

خالی				ضرب				سم				ضرب			
۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	رے	گاما	گا	ما	گا	گارے	گا	م	م	پا	پا	رپا	دھا	پا	پا
دل	من	دل	من	دل	من	اے	آ	وا	رہ	دل	من	ما	رہ	پا	رہ
گام	گا	م	م	پا	پا	نی	نی	پانی	پانی	سا	سا	سانی	سانی	دھا	پا
دل	من	اے	بے	چا	رہ	دل	من	دل	من	دل	من	د	ل	م	ن
پانی	سا	رے	سا	رے	نی	دھا	پا	پام	پا	نی	نی	سا	نی	دھا	پا
اے	-	دی	-	وا	-	نا	-	د	-	ل	-	م	-	ن	-
م	م	پا	پا	نی	نی	دھا	پا	دھا	دھا	پام	پا	ما	گا	رے	سا
عا	-	شق	ق	جا	-	ناں	-	دل	من	اے	پر	وا	نہ	دل	من

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	م	پام	پا	نی	نی	پانی	سا	سانی	سا	رے	رے	گا	گا	رے	سا
خ	-	س	-	رو	-	در	-	عش	-	ق	-	خ	-	را	ب
رے	گا	رے	گا	ما	گا	رے	سا	رے	رے	سانی	سا	نی	نی	دھا	پا
ہم	-	چوں	-	ما	-	ہی	-	با	-	س	-	را	-	-	ب
م	م	پا	نی	پا	نی	دھا	پا	سا	رے	نی	سا	پا	نی	دھا	پا
سو	-	ئے	-	د	ل	م	ن	بے	-	ش	-	تا	-	-	ب
سا	رے	نی	سا	پا	نی	دھا	پا	م	م	پام	پا	ما	گا	رے	سا
ای	-	-	-	دی	-	وا	-	نہ	د	-	-	د	ل	م	ن

حواتی باھل (الیا بلاول)

اس راگ کا عربی نام حواتی باھل ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے اس کو الیا بلاول کے نام سے رواج دیا ہے۔ اس میں رکھب۔ گندھار۔ دھیوت تیور ہیں۔ مدہم کومل اور دونوں نکھاد ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد۔ کن کے ساتھ دھیوت کے سہارے سے لگائی جاتی ہے۔ یہ کھاڈو سمپورن راگ ہے۔ یعنی اس کی آروہی میں مدہم ورجت (ترک) ہے اور امروہی سمپورن ہے۔ یہ باہل (بلاول) کی ایک قسم ہے اس کا وادی سُر دھیوت اور سمواری گندھار ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سا رے گا م گا رے گا پا دھا نی سا

امروہی۔ سا نی سا دھنی دھا پا م گا رے گا پا م گا رے سا

نقش گل الیا بلاول تال فرودست

آستائی۔ بس است این قسمت خسرو کہ گوئی

انترا۔ غلامے رائیگانی من انیست

آستائی

۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
گا	م	پا	پا	گا	گا	رے	م	گا	م	پا	دھا	دھنی	دھا
ت	م	-	ق	-	ایں	-	ت	س	ا	-	-	س	ب
سا	رے	گا	م	پا	دھا	ل	دھا	سا	دھنی	پا	پا	گا	م
-	ئی	-	گو	-	کہ	-	-	-	رو	-	س	-	خ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
گام	گا	پا	پا	دہانی	دہا	نی	تا	رے	رے	گا	گا	رے	تا
رغ	-	-	-	ں	-	-	ے	را	-	ئے	-	گ	-
دہانی	تا	رے	تا	دہا	ں	دہ	پا	پادہا	پا	م	گا	رے	سا
-	-	ئی	-	م	-	ن	-	ای	-	نش	-	ت	-

راسی معشار (سارس ملار)

اس کا عربی نام راسی معشار ہے حضرت امیر خسروؒ نے اس کو سارس ملار کے نام سے رواج دیا ہے۔ اس راگ میں رکھب دھیوت تیور ہیں۔ مدہم گندھار کومل ہیں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد امروہی میں کومل نکھاد ہے اس کی آروہی میں گندھار ورجت۔ ہے اور امروہی میں گندھار وکر روپ سے لگائی جاتی ہے۔ امروہی دھیوت وکر ہے۔ یعنی امروہی دھیوت اور گندھار دونوں سر وکر روپ سے لگائے جاتے ہیں۔ رسا وادی اور پا سموادی ہے۔ برکھا رت کا راگ ہے

آروہی۔ سارے م پا دہاں دہا نی تا

امروہی۔ تا نی تا دہاں پا م پا گ م رے سا

نقش گل سارس ملار تال سول فاختہ

آستائی۔ توچنیں کہ سر گرانی کہ بہ بر کہ بودہ شب

انترا۔ کہ ہنوز چشم مستت اثر خمار دارد

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	ا	رے	رے	پام	پا	دہا	دہاں	پا	پا
تو	-	چ		نی	ں	کہ	س	-	ر

م	پا	دھانی	سا	نی	سا	دھا	ں	پا	پا
گ	-	را	-	نی	کہ	بہ	-	ب	لہ
نی	سا	دھاں	پا	م	پا	گ	م	رے	سا
بو	-	-	-	دہ	-	-	-	سن	ب

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	م	پا	پا	ں	دھا	نی	نی	سا	سا
کہ	-	ہ	نو	-	ز	پچ	ش	م	-
رے	رے	سانی	سا	گ	م	رے	سا	نی	سا
م	-	س	-	ت	ت	ا	-	ث	ر
دھا	نی	دھانی	سا	دھاں	پا	گ	م	رے	سا
خ	-	ا	ھ	ر	-	دا	-	ر	د

اصماد آغانی (کومل اساوری)

اس کا عربی نام اصماد آغانی ہے۔ آج کل یہ کومل رکھب اساوری کے نام سے مروج ہے۔ اس میں رکھب گندہار، مدہم۔ دھیوت اور نکھاد سب سر کومل ہیں اس کی آروہی میں گندہار نکھاد ورجت ہے اور امروہی سمپورن ہے ماہرین فن کے قول کے مطابق اس راگ کی رکھب اور دھیوت کے لگانے کا جو طریقہ ہے وہ بہت مشکل و دشوار ہے مگر صرف اتنا ضرور سمجھ لینا چاہئے کہ اس راگ میں یہ دونوں سر کھڑے نہیں لگائے جاتے ھلا کر لگائے جاتے ہیں۔ وادی سا سموادی پا ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سا ر سا ر م پا د ں د سا

امروہی۔ سا ن د پا م گ ر م پا د م گ ر سا

نقش گل کومل اساوری تال آڑا چوتالہ

آستائی۔ تا خوں نہ رود ز پائے تا سر
انترا۔ دستم نہ شود ز آب کس تر

آستائی

سم		ضرب				ضرب				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
سار	سا	ر	ر	م	م	پام	پا	د	دَ	ن	د	پام	پا
تا	-	نو	-	-	-	ن	۔	ر	-	د	-	د	-
دیں	د	تا	ن	د	م	پاد	ما	گم	گ	ر	گ	ر	سا
ز	-	با	۔	-	ے	تا	-	-	-	س	-	ر	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
م	م	پاد	پا	دن	د	تا	تا	رے	گ	ر	ر	تا	تا
د	-	س	-	م	-	نہ	-	-	-	ش	-	و	د
تا	ر	ن	د	پاد	ں	د	م	پاد	م	گ	رگ	ر	س
ز	-	آ	-	ب	-	ک	-	س	-	ت	ر	-	-

ترانہ نوروز

یہ راگ حضرت امیر خسروؒ کی اختراع ہے۔ اور یہ راگ حسینی - ذوگاہ اور کانی سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور دونوں گندھاریں دونوں مدھمیں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آروہی میں گندہار مدہم اور نکھاد تیور ہیں۔

امروہی میں نکھاد مدہم اور گندھار کومل ہیں۔ اس میں رکھب وادی اور دھیوت سموادی ہے۔ وقت شب کا دوسرا پہر۔

آروہی۔ سا رے گ رے گا م گا ما پا دھاں دھا نی تا

امروہی۔ تا نی تاں دھا پا ما پا م گا م گ رے سا

ترانہ راگ نوروز تال تیتالہ

آستائی۔ دردرتانانا دردرتانا دانی تدرے دانی دارا دارا تانا تانا
دیم دیم تا دانی تدرے دانی تدرے دانی دیم دیم تا دانی تدرے دانی۔

انترا۔ برحالِ زارِ ما نظرے کن زراہِ لطف قوبادشاہِ حسنی وخسرو گدائے تو

آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
ر	گ	رے	رے	گاما	گا	ما	پا	دھا	دھا	پاما	پا	دھا	ن	دھا	پا
دا	در	تا	نا	نا	-	در	در	تا	نا	دا	نی	تد	رے	دا	نی
پا	دھا	ن دھا	نی	سا	نی	دھا	ن	دھانی	سا	نی	سا	دھاں	دھاں	دھا	پا
دا	را	دا	را	تا	نا	نا	نا	دی	م	دی	م	تا	-	دا	نی
دا	پا	مدپا	دھا	پادھا	نی	سانی	سا	دھاں	دھاں	دھا	پا	دھا	پا	پاما	پا
تد	رے	دا	نی	تد	رے	دا	نی	دی	-	-	م	دی	-	-	م
سا	نی	دھا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	م	گا	م	گ	گ	رے	سا
تا	-	-	-	دا	-	۰	نی	تا	-	در	-	دا	-	نی	-

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پاما	پا	دھا	دھا	ن	دھا	نی	نی	تا	سا	رے	گ	رے	گ	رے	تا
ب	-	ر	-	حا	-	۱	-	زا	-	ر	-	ما	-	ن	ظ

نے	رے	گ	گ	م	رے	سا	سا	رے	سا	نی	سا	ں	ں	دہا	پا
رے	-	کن	-	ز	را	رہ	-	ل	-	ط	-	فی	-	-	-
پا	دہا	پادہا	نی	سا	ں	دہا	پا	دہا	ں	دہا	پا	ما	ما	پا	پا
تو	-	با	-	د	-	-	-	نا	ہ	-	-	ع	س	نی	-
ما	ما	پا	پا	دہانی	سا	رے	سا	دہاپا	ماپا	م	گا	گام	گ	رے	سا
رخ	-	س	-	رو	-	-	-	گ	-	دا	ئے	تو	-	-	-

نقش بہار تال سول فاختہ

آستائی۔ خود کہ در عہد تو سلطان سخن

انترا۔ خردے لا چین سلطانی شدست

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	پا	م	پا	گ	م	ں	دہا	نی	سا
خو	د	کہ	-	د	ر	ع	ہ	د	-
ن	پا	م	پا	دہا	پا	گ	م	رے	سا
تو	-	س	ل	طا	-	ن	س	خ	ن

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	ں	دہا	نی	سا	رے	سا	نی	سا
رخ	س	ر	دے	لا	-	چی	-	ن	-
گ	م	رے	سا	ں	پا	گ	م	رے	سا
سل	-	طا	-	نی	-	ش	-	دس	ت

دھمال شہانہ بہار

یہ شہانہ اور بہار سے مرکب ہے۔ اور یہ بہار کی ایک قسم مانی جاتی ہے اس بہار میں ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں شہانہ کے ایسے ٹکڑے ملائے گئے ہیں جو بہار اور شہانہ کے مشترکہ ہیں۔ اس میں رکھب دھیوت تیور۔ گندہار مدھم کومل اور دونوں نکھاد ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد ہے وادی سا سموادی پا ہے۔ موسم بہار کا راگ ہے مگر چونکہ مرکب راگ ہے اس لئے دوسرے موسموں میں بھی گایا جا سکتا ہے۔ دھمال گائیکی کے متعلق دھمال کے حال میں لکھا جا چکا ہے۔

آروہی۔ سا رے سا گ م پا ں دہا نی سا

امروہی۔ سا نی سا ں دہا ں پا م پا گ م رے سا

دھمال شہانہ بہار تال دھمار

آستائی۔ حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال

انترا۔ باعث خواجہ مل بن بن آئے تا مین حضرت رسولؐ صاحب جمال

انترا۔ قطب الدین اور گنج شکر کے صابر نظام لال ہزار

سم ۱	۲	۳	۴	۵	ضرب آستائی ۶	۷	۸	۹	۱۰	ضرب ۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
دہا	دہا	نی	سا	نی	تا	تا	دہا	دہا	ں	پا	م	پا	پا
ح	-	ض	ر	-	ت	-	خوا	-	جہ	سن	-	-	گ
م	م	پا	گ	گ	گ	م	ں	دہا	نی	تا	نی	تا	تا
کھے	-	لی	یے	-	دھم	-	ما	-	-	-	-	ل	-
رے	رے	رے	سا	رے	نی	سا	دھا	دہا	دہا	دہا	ں	پا	پا
ح	-	ض	ر	ر	ت	-	خوا	-	جہ	سن	-	گ	-
ں	ں	پا	م	پا	گ	م	ن	دہا	نی	تا	نی	تا	تا
کھے	-	لی	یے	-	دھم	-	ما	-	-	-	-	ل	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
م	م	م	ن	دھا	ن	نی	تا	تا	تا	رے	نی	تا	تا
با	نی	س	خوا	جہ	م	ل	ب	ن	ب	ن	آ	-	ئے
تا	گت	گت	گت	گت	گت	م	رے	رے	تا	رے	نی	تا	تا
تا	-	-	-	من	-	-	ح	ض	-	ر	سو	-	ل
دھا	نی	تا	رے	تا	نی	تا	نی	تا	تا	دھا	ں	پا	پا
صا	-	-	ح	-	ب	-	نج	-	-	ما	-	-	ل
رے	تا	رے	تا	نی	تا	تا	تا	نی	تا	تا	دھا	ں	پا
ح	-	ض	ر	-	ت	-	خوا	-	جہ	سن	-	گ	-

دوسرا انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
م	م	م	م	پا	گ	م	ں	دھا	دھا	دھا	ں	پا	پا
ق	ط	-	ب	-	دیں	-	گ	ن	ش	ک	-	ر	-
ن	دھا	دھا	نی	نی	تا	تا	رے	رے	رے	تا	نی	تا	تا
گن	-	-	نج	-	ش	-	ک	-	ر	کے	-	-	-
گ	گت	م	تے	تے	تا	تا	نی	تا	تا	ں	دھا	ں	پا
صا	ب	ر	ن	-	ظا	م	لا	ل	ھو	ز	-	-	ر
رے	تا	تے	تا	نی	تا	تا	تا	نی	تا	دھا	ں	پا	پا
ح	ض	-	ر	-	ت	-	خوا	-	جہ	سن	-	گ	-

بعض اس دھال کو تیتالہ میں کبھی گاتے ہیں۔

دھال بلاول بہار

یہ راگ بلاول اور بہار سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور مدہم کومل اور دونوں گندہار دونوں نکھاد ہیں۔ آروہی میں گندہار نکھاد تیور اور اروہی میں کومل ہیں۔ اس کا وادی سر مدہم اور سمووادی سا ہے

آروہی۔ سا رے گا م پا گا م پا دہا نی دہا نی تا

امروہی۔ تا نی تا دہا پا م پا گا م پا گ م رے سا

دھال بلاول بہار تال

آستائی۔ آئی رت امبا آئے مائی سب بن مور

انترا۔ کھیلت دھال خواجہ معین الدین خواجہ قطب الدین شیخ فرید گنج شکر سلطان مشائخ نظام الدین اولیاء

آستائی

ضرب					سم					ضرب			
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱
سا	نی	نی	دہا	ن	م	م	م	گا	پا	پا	ن	تا	دہانی
-	-	-	-	یا	-	ج	-	م	ا	ت	ر	ئی	آ
سا	رے	رے	م	گ	پا	م	گا	گا	گا	پا	م	پا	ن
ر	-	مو	ن	ب	ب	س	ئی	-	ما	-	ئے	-	آ

انترا

ضرب					سم					ضرب			
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱
دہا	نی	تا	رے	نی	تا	نی	تا	تا	تا	نی	دہا	م	گا
ن	دی	ن	مع	م	جہ	خوا	ل	-	ما	دشم	ت	ل	کھے
سا	رے	رے	م	گ	م	گ	گ	گ	گ	رے	سا	نی	دہا
ن	-	دی	-	ب	-	ط	-	-	ق	جہ	خوا	ر	اد

م	پا	نی	سا	گ	م	رے	سا	رے	نی	سا	دھا	ن	پا
شے	-	خ	ت	ری	-	-	د	-	-	-	دی	-	ن
پا	پا	م	پا	دھانی	سا	دھان	پا	پا	گ	م	رے	رے	سا
سل	ط	ن	م	ت	یخ	ن	ظا	م	دی	ن	او	لی	یا

نقش نگار شہانہ ملہار

یہ راگ شہانہ اور ملار سے مرکب ہے اس راگ میں رکھب دھیوت تیور ہے گندھار مدہم کومل ہے اور دونوں نکھا دیں ہیں۔ اس کی آروہی میں رکھب ورجت (ترک) ہے۔ آروہی میں گندھار وکر (ٹیڑھی) ہے۔ دھیوت وادی گندھار سموادی ہے۔ تیور نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد امروہی میں لگتی ہے وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سا رے سا گ م پا دھا ن دھا نی سا

امروہی۔ سا نی سا دھا ن م پا م پا گ م رے سا

نقش نگار شہانہ ملار تال سول فاختہ

آستائی۔ محمدؐ گل است و علیؓ بوئے گل بود فاطمہؓ اندراں برگ گل

انترا۔ چوں عطرت برآمد حسنؓ اور حسینؓ معطر شد است زمین و زمن

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
دھا	دھا	دھا	دھا	دھا	پا	پا	م	پا	پا
م	حم	-	م	د	گل	اس	-	تو	-
دھا	ن	پا	پا	م	پا	م پا	ساپا	گ	م
ع	لی	-	بو	-	ئے	گل	-	-	-
گ	گ	گ	م	رے	رے	سا	رے	نی	سا
بو	-	-	د	فا	-	ط	مہ	-	-
م	م	م	م	رپا	ن پا	گ	گ	م	م
ان	-	د	را	ر	-	گ	-	گل	-

انترا

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
م	پا	ں	پا	دہاں	دہا	نی	نی	سا	سا
چوں	-	ع	طر	ر	ت	بر	آ	مد	د
پانی	سا	رے	رے	گ	م	رے	رے	سا	سا
ح	-	س	ن	عُ	-	سے	-	ن	-
گ	م	رے	سا	نی	سا	سا	دہا	ں	پا
م	ع	ط	ر	ش	د	ا	س	-	ت
م	پا	دہانی	سا	دہاں	پا	گ	م	رے	سا
ز	-	مي	-	د	-	ز	-	م	ن

نقش گل دیوگری

دیوگری بلاول کے متعلق بعض ماہرین فن کا قول یہ ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے عربی [illegible] باصل کا نام دیوگری بلاول (جو بلاول کی ایک قسم ہے) رکھ کر رواج دیا ہے۔ اور بعض کہتے ہیں کہ جب علاؤالدین خلجی نے دیوگری کو فتح کیا ہے اس وقت حضرت امیر خسروؒ نے یہ راگ ایجاد کیا ہے۔

اس راگ میں رکھب گندھار دھیوت تیور۔ مدہم کومل اور دونوں نکھادیں ہیں کومل نکھاد امروہی میں وکر ہو کر دھیوت کے سہارے سے لگائی جاتی ہے یہ کھاڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں مدہم ورجت ہے اور امروہی سمپورن ہے وادی سا اور سموادی پا ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

امروہی۔ سا رے گا م گا پا دہا نی دہا نی سا   آروہی سا نی دہا ں پا م گا م گا رے سا

نقش گل دیوگری بلاول تال اکتالہ

آستائی۔ اے کہ گوئی ہیچ مشکل چوں فراق یار نیست
گر امید وصل باشد ہمچناں دشوار نیست

انترا- چند گویندم بروز نار بند اے بت پرست
بر تن خسرو کدامی رگ کہ آں زنار نیست

آستائی

سم				ضرب				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
سانی	سا	رے	رے	گام	گا	م	گا	رےگا	پا	دھا	پا
اے	-	کہ	گو	ئی	-	ہیے	پچ	مش	-	ک	ل
م	گا	م	رے	گا	گا	پا	پا	دھا	ں	دھا	پا
چوں	-	ف	را	-	ق	یا	-	ر	نے	-	ست
پا	پا	دھا	نی	سانی	سا	نی	سا	دھا	ں	دھا	پا
گ	ر	ا	می	-	د	و	ص	ل	-	یا	شد
دھا	پا	مگا	رے	گا	پا	م	گا	گا	م	رے	سا
ہ	م	پچ	نا	د	نش	وا	-	ر	نے	-	ست

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
پا	پا	دھا	نی	دھانی	سا	نی	سا	رے	سا	نی	سا
چن	د	گو	ین	د	م	ب	رو	ز	نا	-	ر
نی	رے	گا	ما	گا	رے	گا	رے	سا	دھا	ں	پا
بن	-	د	-	اے	-	ب	ت	پ	ر	-	ست
م	گا	م	رے	گا	پا	دھا	نی	دھا	نی	سا	سا
ب	ر	ت	ن	خ	س	رو	-	ک	دا	می	-
گا	رے	سانی	سا	دھا	ں	دھا	پا	م	گام	رے	سا
ر	گ	کہ	-	آں	-	زن	نا	ر	نے	-	ست

نقش گل راگ غارا

یہ راگ کافی۔ نوروز۔ اور غزال سے مرکب ہے اس میں رکھب دھیوت تیور مدہم کومل دونوں گندھار اور دونوں نکھاد ہیں۔ تیور گندھار نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد گندھار امروہی میں ہے۔ سمپورن راگ ہے وادی کھرج (سا) اور سموادی پنچم (پا) ہے وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔

آروہی۔ سا رے گا رے گا م پا دہا نی سا

امروہی۔ سا نی سا دہا ں دہا پا م گا م گ۔ رے سا

نقش گل راگ غارا تال تیتالہ

آستائی۔ تو چنیں کہ سرگرانی کہ بہ رکہ بودۂ شب

انترا۔ کہ ہنوز چشم مستت اثر خمار دارد

آستائی

٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
سانی	سا	نی	سا	دہا	نی	دہانی	سا	رے	گا	گام	گام	رے	گ	رے	سا
تو	-	چ	نی	کہ	-	س	-	ر	-	گ	-	را	-	نی	-
رے	گا	گام	پا	پادہا	ں	دہا	پا	گا	م	رے	گ	سا	رے	نی	سا
کہ	-	بہ	-	ب	ر	کہ	-	بو	-	دہ	-	ش	-	ب	-

انترا

٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
م	م	پا	دہا	نی	نی	سانی	سا	دہانی	سا	رے	گسا	رے	گ	رے	سا
گہ	-	ہ	-	نو	-	ز	-	چ	-	ش	م	س	-	ت	ت
پا	دہا	پادہا	نی سا	دہا	ں	دہا	پا	م	گا	رے گ	رے	سا	رے	نی	سا
ا	ش	ر	-	خ	-	ما	-	ر	-	-	-	دا	-	ر	د

نقش گل راگ چھایانٹ

اس راگ کا عربی نام تامین ناۃ ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے اسس کو چھایانٹ کے نام سے رواج دیا ہے۔ اس میں رکھب گندھار دھیوت نکھاد تیور ہیں اور دونوں مدہیم ہیں۔ آروہی میں مدہم تیور امروہی میں کومل ہے آروہی میں نکھاد اور امروہی میں گندھار ورک ہے۔ سمپورن راگ ہے اس میں پنچم وادی اور رکھب سموادی ہے وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سارے گا م گاما پا دھا تی دھا سا امروہی سا نی دھا پا ما پا دھا پا گا م رے سا

نقش گل چھایانٹ (تامین ناۃ) تال تیتالہ

آستائی۔ سبت تقوی اشکن خود این چرا آخر نمی دانی

انترا۔ کہ در شہر مسلمانی نہ باید این چنین آمد

آستائی

خالی				ضرب				سم				ضرب			
٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
پا	پا	رے	رے	گام	گا	پاما	پا	پادھا	دھا	پاپا	پا	نی	دھا	پاما	پا
ب	ت	ت	-	ق	-	وا	-	ش	-	ک	-	ن	تو	د	-
دھا	نی	دھانی	تا	نی	دھا	پاما	پا	رے	رے	گا	گا	گا	م	رے	سا
اي	-	پچ	-	را	-	آ	-	خ	ر	ہ	ی	دا	-	نی	-

انترا

خالی				ضرب				سم				ضرب			
٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
پا	پا	دھا	نی	دھا	تا	رے	رے	دھا	نی	تارے	گا	گا	م	رے	سا
کہ	-	د	ر	شہ	-	ر	م	س	-	ما	-	نا	-	نہ	-
رے	تا	نی	سا	دھا	دھا	پا	پا	رے	رے	گاما	پا	گا	م	رے	سا
پا	یے	یے	د	اي	-	-	-	بج	-	نی	-	آ	-	م	د

نقش گل عراق

یہ راگ مجیر۔ کانی۔ سارنگ سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور ہیں۔ دونوں گندھاریں دونوں مدہمیں اور دونوں نکھادیں ہیں آروہی میں پنچم ورجیت ہے امروہی میں سمپورن ہے۔ اس میں رکھب وادی اور دھیوت سموادی ہے اس میں تیور گندھار تیور مدہم اور تیور نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد کومل مدہم اور کومل گندھار امروہی میں لگتی ہے۔ اسکا وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سارے گ رے گام گاماپا دہاں دہانی سا **امروہی** سانی سان دہا پا پا پام گام گ رے سا

نقش گل راگ عراق تال سول فاختہ

آستائی۔ دل بے بردی نکو بشناس

انترا۔ انکہ مجروح تراست زآں من است

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رےگ	رے	گام	گا	ما	پا	دہا	ں	دہا	پا
د	ل	ب	-	بے	-	بر	-	دی	-
پا	دہا	پادہا	نی سا	ن دہا	پا	م	گ	رے	سا
ن	-	کو	-	ب	شن	نا	-	-	س

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پاما	پا	دہاں	دہا	نی	سا	رے	گ	رے	سا
آں	-	کہ	-	مج	رو	ح	تر	اس	ت
نی	سا	ں	دہا	پاپا	پا	م	گ	رے	سا
ز	-	آں	-	م	ن	اس	-	-	ت

نقش گل راگ ذوگاہ

یہ راگ حسینی۔ نوروز۔ اور عجم سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور مدہم نکھاد کومل اور دونوں گندھار ہیں۔ اس کی آروہی میں تیور گندھار اور امروہی میں کومل گندھار لگائی جاتی ہے۔ وادی ما اور سموادی سا ہے وقت دوسرا پہر رات ہے۔

آروہی۔ سا رے گ رے گا م پا دہا ن سا امروہی سان دہا پا م گا م گ رے سا

نقش گل راگ ذوگاہ تال فرودست

آستائی۔ باعث خوش بودم امشب گرچہ در زاری گزشت
یادمی کردم از آں شب ہا کہ در بازی گزشت

انترا۔ ماجرائے دوش پرسیدی کہ چوں بگزشت حال
اے سرت گردم چہ می پرسی بدشواری گزشت

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
دہا	م	گا	م	گام	پا	م	پا	دہا	پا	دہا	ن	دہا	پا
با	غ	م	ت	خو	-	ش	بو	د	م	ام	-	ش	ب
گا	م	گام	پا	دہا	پا	گام	پا	دہان	دہان	دہا	پا	گام	پا
گر	ر	چہ	-	د	ر	زا	-	ری	-	گ	زش	ت	-
پا	دہا	ن	دہا	ن	ن	سا	ن	م	پا	دہا	پا	م	گا
یا	-	د	ی	ک	ر	د	م	ا	ز	آں	شں	ب	ہا
پا	ن	دہا	ن	دہا	پا	م	گا	م	پا	م	گ	رے	سا
کہ	-	د	ر	با	-	زی	-	گ	-	ز	-	ش	ت

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	٦	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
مگا	م	پا	دھا	ن	دھا	ن	دھا	پا	دھا	ن	ن	سا	سا
ما	-	نج	-	را	ئے	دو	شں	پ	ر	سی	-	دی	-
دھاں	سا	ن	سا	رے	گ	رے	گ	سا	سا	رے	ن	دھا	پا
کہ	-	چوں	ب	گ	-	ش	ن	حا	-	-	ل	-	-
پادھا	ن	دھا	ن	سا	رے	گ	رے	سا	رے	سا	ن	دھا	پا
اے	-	س	-	ر	ت	ک	-	د	م	چہ	-	جی	-
دھا	م	پادھا	نسا	ن	دھا	پام	پا	مگا	م	گ	گ	رے	سا
پ	ر	ی	-	ب	دش	وا	-	ری	-	گ	-	شں	ت

نقش گل راگ مغلوب

اس راگ میں زنگولہ۔ توڑی۔ اور پوربی مرکب ہیں۔ اس راگ میں مدہم دصوت تیورا اور دونوں گندہاری دونوں نکھاد دیئے ہیں۔ تیور گندہارا ور تیور نکھاد آروہی میں لگتی ہیں اور کومل نکھاد گندہار امروہی میں لگتی ہیں۔ وادی ما اور سموادی پا ہے وقت شام کا ہے۔

آروہی۔ سا رگ رگا ما پا دھا ن دھا نی سا

امروہی۔ سا نی سا ن دھا پا ما گما گ رسا

نقش گل راگ مغلوب تال سول فاختہ

آستائی۔ جاناں اگر شبیت دہی بر دہی نہم

انترا۔ خود را بجواب ساز مگو کیں دہان کیست

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سا	ر	گا	ما	گاما	پا	دھا	ن	دھا	پا
جا	-	ناں	-	عمر	ا	ش	ب	یے	ت
[illegible]	ن	دھا	پا	ما	ما	گ	گ	ر	سا
د	-	ھ	ن	یہ	د	ہن	ن	ہ	م -

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پا	دھا	نی	سا	ر	گ	ر	سا	نی	سا
خو	د	را	-	ب	خوا	ب	سا	-	ز
ہ	دھا	پاما	پا	دھا	پا	ما	گ	ر	سا
م	کو	کیں		د	ہا	ن	کی	س	ت

نقش راگ غزال

یہ راگ دھناسری۔ کھٹ اور کانی سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت نیور گندھار مدہم کومل اور دونوں نکھاد دیئے ہیں آروہی میں تیور نکھاد امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ اس کی آروہی میں رکھب ورجت ہے۔ امروہی سمپورن ہے۔ اس کا وادی سر رکھب اور سموادی دھیوت ہے۔ وقت دوپہر دن ہے۔

آروہی۔ سا گ م پا دھاں دھا نی سا

امروہی۔ سا نی سان دھا پا ما گ رے سا

نقش غزال تال تیتالہ

آستائی۔ رفتم بہ تماشا بہ کنارے جوئے
دیدم ملب باب زن ہندوئے

انترا۔ گفتم صنما چیست بہائے مویت
فریاد بر آورد کہ دُر دُر موئے

آستائی

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	گ	م	پا	گم	پا	دھا	پا	پا	دھا	پادھا	ں	دھا	ں	دھا	پا
ر	ف	ت	م	بہ	-	ت	ما	شا	بہ	ک	نا	رے	-	جو	ئے
پا	دھا	پادھا	ں	سا	ں	دھا	پا	گ	م	گم	پا	م	گ	رے	سا
دی	-	دم	-	ب	ل	ب	-	با	ب	ز	ن	ہن	دو	ئے	-

انترا

۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	دھا	پا	دھا	نی	نی	سا	سا	سا	گ	م	گ	رے	سا	نی	سا
گ	ف	ت	م	ص	ن	ما	-	چی	س	ت	ب	ہا	ئے	مو	یت
ں	ں	دھا	پا	پادھا	ں	دھا	پا	پادھا	پا	م	پا	م	گ	رے	سا
ز	یا	د	بر	آ	-	ور	د	کہ	-	در	در	مو	-	ئے	-

نقش راگ اوج

یہ راگ گن کلی۔ عراق۔ اور مالسری سے مرکب ہے اسمیں گندھار مدھم

نکھاد تیور میں۔ رکھب کومل اور دونوں دھیوتیں ہیں۔ آروہی میں تیور
دھیوت اور امروہی میں کومل دھیوت ہے۔ اس کی آروہی میں مدہم ورجت
ہے امروہی سمپورن ہے۔ اس راگ کا وادی سر کھرنج (سا) ہے اور سمواری
پنچم (پا) ہے۔ وقت شام کا ہے۔

آروہی۔ سا رگا پا دپا دہا نی سا

امروہی۔ سا نی دہا نی دپا ماگا ر سا

نقش راگ اونج تال سول فاختہ

آستائی۔ پئے کامرانی در جہاں باش

انترا۔ من باش بکار شادمانی

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پاما	گا	پا	پا	د	پا	دہا	نی	د	پا
پ	-	ئے	-	کا	م	را	-	نی	-
پادہا	نی	سا	نی	د	پا	ما	گا	ر	سا
د	-	ر	ج	ہاں	-	با	-	-	ش

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
پادہا	نی	سا	نی	سا	ر	گا	ر	سا	سا
من	-	با	-	ش	-	ب	کا	-	ر
دہانی	سا	نی	د	پاما	گا	ما	گا	ر	سا
شا	-	-	د	ما	-	-	نی	-	-

پچھلے صفحہ کے شعر میں حضرت امیر خسروؒ نے یہ خصوصیت رکھی ہے کہ اسکو سیدھا پڑھو تو فارسی کا شعر ہے اگر الٹا پڑھو تو عربی عبارت بن جائے گی۔

نقش اصفہان

یہ راگ زیلف بھیروں اور زابل سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب تیور گندہار مدہم اور دھیوت کومل ہیں اور دونوں نکھاد ہیں ہیں۔ اس کی آروہی میں گندہار ورجیت ہے اور امروہی سمپورن ہے۔ اس کا وادی مدہم اور سموادی سا ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سا رے م پا د ں د نی سا
امروہی۔ سانی سا ں د پا م گ رے سا

نقش راگ اصفہان تال فرودست

آستائی۔ درحسن تراکسے نہ ماند اللہ۔ خورشید کہ ہر صبح بروں آید تا
انترا۔ خدمت کند و پائے تو بوسد تا۔ بینی تو لبوئے او چو پا بوسد تا

آستائی

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤
م	م	پاد	پا	د	ں	د	د	پام	پا	د	ں	د	پا
در	حس	ن	ـ	ت	را	ک	ے	نہ	ما	ن	د	ال	لا
پا	د	نی	نی	سا	ت	ں	د	پام	پا	م	گ	رے	سا
خو	ر	شی	د	کہ	ہر	صب	ح	ب	روں	آ	ید	تا	ـ

انترا

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤
پام	پا	د	نی	سا	نی	سا	رے	نی	سا	رے	گ	رے	سا
خد	ـ	م	ت	کُ	ں	دو	پا	ئے	تو	بو	ـ	سد	تا

رے ں د پا | رے م پام پا | د پا | م گ | رے سا
بی ں تو ب | سو ئے او - | چو پا | بو - | سد تا

نوٹ:- شاعری کی یہ صنعت جس کو موقوف الآخر کہتے ہیں جس کا ہر قافیہ دوسرے مصرع کا محتاج ہوتا ہے۔ یہ بھی حضرت امیر خسروؒ کی ہی اختراع ہے جو اس رباعی سے ظاہر ہے۔

نقش راگ زابل

یہ راگ مخالف۔ عشاق اور سارنگ سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت سُر مدہم گندھار کومل اور دونوں نکھادیں ہیں آروہی تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ اس کی آروہی گندھار ورجت ہے امروہی میں تیور گندھار ہے گر وکر روپ سے لگتی ہے۔ وادی ما اور سمووادی سا۔

آروہی۔ سا رے م پا دہاں دہا نی تسا

امروہی۔ تسا نی تسا دہاں دہا پا م گگا م رے سا

نقش راگ زابل تال فرودست

آستائی۔ پیل تن شاہی دل بسیار ست یار ت بر سر ریر

انترا۔ زاں مرنج ابری دبارغ گو میت بسیار بار

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
م	رے	م	پا	دہا	ں	دہاپا	دہا	ن	دہا	ں	پا	م	پا
پی	-	ل	تن	-	ن	شا	-	ی	و	ب	س	یا	ر
م	پا	دہانی	تسا	ں	دہا	ں	پا	پام	پا	گگا	م	رے	سا
س	-	ت	-	با	-	ر	ت	بر	-	س	-	ری	ر

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
پا	پا	ں	دہا	نی	نی	سا	سا	رے	سا	گا	مَ	رے	سا
زاں	-	م	رن	-	ج	ا	ب	ری	و	با	-	رغ	-
گا	مَ	رے	سا	سانی	سا	دہا	ں	پامَ	پا	گا	م	رے	سا
گو	-	ے	م	ت	-	ب	س	یا	-	ر	با	-	ر

نوٹ:- حضرت امیر خسروؒ نے اس شعر میں عجیب و غریب صنعت دکھائی ہے۔ مراۃ الخیال میں اس شعر کے سات معنی بیان کئے ہیں۔

سوبلہ (شعلہ) راگ ضلع کافی

سوبلہ یا شعلہ حضرت امیر خسروؒ کے اختراعی گانوں میں گانے کی ایک قسم ہے۔ خیال میں اور سوبلہ میں فرق یہ ہے کہ خیال بڑے بڑے تالوں راگوں میں گایا جاتا ہے۔ سوبلہ چھوٹے تالوں اور عام فہم راگوں میں گایا جاتا ہے۔ دوسرے خیال میں صرف ایک آستائی ایک انترا ہوتا ہے اور سوبلہ میں کئی انترے ہوتے ہیں اور شعر کی طرح قافیہ ردیف کے ساتھ ہوتے ہیں۔ یہ سوبلہ راگ ضلع کافی میں ہے۔ اس راگ میں رکھب دھیوت تیور مدہم کومل دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں ہیں وادی سا سموادی پا ہے۔

آروہی۔ سا رے گ رے گا م پا دہا نی سا

امروہی۔ سانی سان دہا پا گا م گ رے سا

سوبلہ ضلع کافی تال جھپتالہ

آستائی۔ توری صورت کے بل ہاری نظام توری صورت کے بل ہار

انترا۔ سب سکھین میں چوندر موری میلی دیکھ ہنیں نرناری

اب کے بھاگن چوندر موری رنگ دے رکھ لے لاج ہماری نظام

توری صورت کے بلہاری نظام

صدقہ بابا گنج شکر کا رکھ لے لاج ہماری نظام

توری صورت کے بلہاری نظام

کوئی کو ساس نند کے جھگڑے مجھکو آس تہاری نظام

توری صورت کے بلہاری نظام

میں تو تیری اور تہاری رکھیو لاج ہماری نظام

توری صورت کے بل ہاری نظام

قطب فرید مل آئے براتی خسرو راج دلاری نظام

توری صورت کے بلہاری نظام

استائی

ضرب			سم		ضرب			خالی	
۸	۹	۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	٦	۷
گ	گ	رے	سا	سا	رے	رے	رے	رےگ	رے
تو	-	ری	صو	-	ر	-	ت	کے	-
گا	گا	م	پا	پا	م پا	دہا	پا	گا	م
ب	-	ل	ہا	-	ری	-	ن	ظا	م
گ	رے	رے	نی	سا	رے	گ	رے	گا	م
تو	-	ری	صو	-	ر	-	ت	کے	-
گام	پا	م	پا	پا	دہا	دہا	پا	م	گ
ب	-	ل	ہا	-	ری	-	ن	نجا	م

انترا ۱

سم		ضرب			خالی		ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
گا	گا	گا	گا	گا	م	م	پا	پا	دہا
س	ب	س	-	کھی	یے	ن	میں	-	چوں
ں	ں	دہا	دہا	پا	م	پا	گ	گ	رے
د	ر	سو	-	ری	ے	-	لی	-	-
نی	نی	نی	نی	نی	تا	تا	ں	ں	دہا
ر	کھ	لے	-	-	لا	-	نج	-	ھ
ں	ں	دہا	دہا	پا	م	م	گ	گ	رے
ما	-	ری	-	ن	ظا	م	تو	-	ری

انترا ۲

سم		ضرب			خالی		ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رے	رے	رے	رے	رے	گ	رے	گ	رے	گ
ص	د	قر	-	-	با	-	با	-	-
تارے	تا	ں	دہا	پا	دہا	تا	تارے	گ رے	گ
گن	-	نج	ت	شں	ک	ر	کا	-	-
تے	رے	تا	تا	رے	ں	ں	دہا	دہا	پا
ر	کھ	لے	-	-	لا	-	نج	-	ھ
رےپا	دہا	پا	م	پا	گ	گ	رے	گ	رے
ما		ری	-	ن	ظا	م	تو	-	ری

انترا ۳

		ضرب		خالی			ضرب		سم
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	نی	پادھا	دھا	پا	م	گا	گا	م	گا
ن	-	س	-	سا	-	-	کو	ؤ	کو
رے	گ	گ	پا	م	پا	دھا	دھا	ن	سا
-	-	ڑے	گ	جھ	-	-	کے	د	ن
دھا	دھا	ن	سا	سانی	رے	رے	سا	نی	نی
تی	-	س	-	آ	-	-	کو	-	مُ
نی	رے	سا	رے	گ	م	پا	پادھا	دھا	ن
ری	-	تو	م	جا	ن	-	ری	-	ہا

انترا ۴

		ضرب		خالی			ضرب		سم
۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سا	رے	رے	گ	رے	سا	نی	نی	پا	م
-	-	ری	-	تے	-	-	تو	-	میں
رے	سا	نی	پا	م	دھا	ن	رے	سا	رے
-	-	ری	-	ہا	تی	-	ر	-	او
پا	دھا	دھا	ن	ن	رے	سا	رے	گ	رے
ھ	-	نج	-	لا	-	-	لو	کھی	ر
رے	گ	گ	رے	گ	م	پا	دھا	ن	پادھا
ری	-	تو	م	ظا	ن	-	ری	-	ما

انترا ۵

سم		ضرب			خالی		ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رتے	گت	رتے	گت	رتے	تا	تارے	تانی	تارے	گ
ق	ط	ب	-	ف	ری	د	م	-	ل
رتے	گت	رتے	تانی	تا	رتے	ن	دھاں	دھا	پا
آ		ئے	-	ب	را	-	نی	-	-
نی	نی	تا	تا	رتے	تانی	تان	دھا	پا	پا
خ	سس	رو	-	-	را	-	نج	-	دو
مپا	دھا	پا	م	پا	گ	رے	گ	گ	رے
لا	-	ری	-	ن	ظا	م	تو	-	ری

اس سوہلے کے تمام انترے جداگانہ انداز کے ہیں اس لئے انکو الگ الگ نوٹیشن کیا گیا ہے۔ بعض اس کو بجائے جھپ تال کے قوالی تال میں بھی گاتے ہیں۔

سوہلہ راگ کھماچ بلاول

اس راگ میں رکھب گندھار دھیوت تیور کومل مدہم اور دونوں نکھاد ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ یہ راگ کھماج اور بلاول سے مرکب ہے۔ یعنے اس کی آروہی بلاول کی ہے اور امروہی کھماج سے مرکب ہے۔ یہ بلاول کی ایک قسم مانی جاتی ہے۔ اس کا وادی سر کھرج (سا) ہے۔ اور سموادی پنچم (پا) ہے

آروہی۔ سا رے گا م پا دھا ن دھا نی سا

امروہی۔ سا نی سا دھا پا م پا م گا رے سا

سویلہ کھماجی بلاول تال قوالی

آستائی۔ اجمیری بنڑے سوت کاہے تم پے واری واری اجمیری بنڑے

انترا ۱۔ میرے خواجہ کی اونچی اٹریا چڑھا نہ اترا جائے
میرے خواجہ سے یوں جا کہیو بیاں پکڑے جائے
اجمیری بنڑے سوت کاہے تم پہ واری واری

انترا ۲۔ خسرو تیرے بل بل جائے نظام الدین بلہاری
قطب نگر کی گلیاں چھانیں دولہا ہے سرداری
اجمیری بنڑے سوت کاہے تم پہ واری واری

آستائی

		سم				ضرب				سم				ضرب			
۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	گا	م	گا	رے	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	ن	دہا	پا	م
ا	ج	ے	-	ری	-	ب	ن	ڈے	-	-	-	-	سو	-	و	-	ت
		گا	م	گا	رے	سا	رے	سا	رے	گا	م	گا	م	گا	گا	گا	م
		کا	-	ہے	-	ت	م	پ	ر	دا	-	ری	وا	-	ری	ا	ج

انترا ۱

سم				ضرب				سم				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	پا	پا	ن	دہا	نی	نی	تا	تا	تا	تا	نی	رے	تا	تا
ے	-	رے	خوا	ج	-	کی	-	اون	-	چی	ا	ٹ	ری	یا	-
نی	نی	نی	نی	تا	نی	تا	نی	تا	تا	نی	تا	ن	ن	دہا	پا
چ	ڑھا	-	نہ	ا	ت	را	-	جا	-	-	-	ے	-	-	-

نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نی	نیتا	رے	تانی	تا	ں	دہا	پا	پا
سے	-	رے	خوا	جہ	-	سے	-	یوں	-	جا	-	ک	ہی	یو	-
پادہا	ں	دہا	دہا	پا	پا	م	م	گا	گا	گا	رے	گا	م	پا	پا
بج	-	یاں	پ	ک	رہ	لے	-	جا	-	-	ئے	ب	ن	ڑے	-
پا	دہا	پا	م	گا	رے	سا	رے	گا	گا	گا	سا	گا	گا	گا	م
سو	-	د	ت	کا	ہے	تم	پے	وا	-	ری	وا	-	ری	ا	نج

انترا ۲

سم				ضرب				سم				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	گا	م	پا	پا	نی	نی	پا	نی	پا	نی	تا	نی	تا	تا
خ	س	رو	-	تے	-	رے	-	ب	ل	ب	ل	جا	-	ئے	-
پا	نی	نی	نی	تا	نی	تا	رے	تا	نی	تا	ں	دہا	ں	دہا	پا
ن	ظا	-	م	دی	ن	ب	ل	پا	-	-	-	ری	-	-	-
گا	م	گا	م	پا	پا	نی	نی	تا	نی	تا	ں	دہا	دہا	پا	پا
ق	ط	ب	ن	گ	ر	کی	-	گ	ل	یاں	-	چھپا	-	ئیں	-
پا	ں	دہا	دہا	پا	پا	م	م	گا	گا	گا	رے	گا	م	پا	پا
دو	ل	ہا	-	ہے	-	ا	نج	ے	-	ری	-	ب	ن	ڑے	-
پا	دہا	پا	م	گا	رے	سا	رے	گا	گا	گا	م	گا	گا	گا	م
سو	-	د	ت	کا	ہے	تم	پر	وا	-	ری	وا	-	ری	ا	نج

سرطہ شہانہ بہار

یہ راگ شاہانہ اور بہار سے مرکب ہے۔ اس میں مرکب دھیوت تیور گندھار مدھم کومل اور دونوں نکھاد لگتے ہیں۔ اس کے چلن میں مرکب [illegible] دھیوت ہے۔ یہ راگ ایک قسم کا [illegible] ہے

آروہی۔ سا رے گ م رے م پا دہا دہانی تا
امروہی۔ سا نی تا دہا پا م پا دہا پا م پا گ م رے سا

سویلہ شہانہ بہار تال جپ تالہ

آستائی۔ چشت نگر میں نظام پیارا خواجگان میں ہے راج دلارا۔
انترا ۱۔ اے ری سکھی دھن بھاگ ہیں ولکے جنہوں نے پایو محبوب پیارا۔
انترا ۲۔ لوٹنا اٹادن کچھ ہو نہ جانو نام فخر[1] کا نام نظام کا ہے سہارا۔

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
گ	م	رے	رے	سا	رے	نی	نی	سا	سا
چش	-	ت	-	ن	گ	ر	میں	-	ن
رے	رے	رے	سا	رے	م پا	ن پا	گ	گ	م
ظا	-	م	-	پی	یا	-	را	-	-
دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	دہا	ن	پا	م	پا
خوا	-	ج	-	گا	-	ن	میں	-	-
دہانی	تا	دہاپا	پا	پا	م پا	ن پا	گ	گ	م
را	-	ج	-	د	لا	-	را	-	-

[1] ماہرینِ فن کا قول ہے کہ یہ سویلہ حضرت امیر خسرو کا ہے جو حضرت نظام الدین اولیاؒ کی شان میں آپ نے بنایا ہے مگر قوال اکثر اس میں حضرت مولانا فخر صاحبؒ کا نام بھی شامل کر دیتے ہیں جس سے شک پیدا ہوتا ہے اور یہ ممکن ہے کہ قوال جب بزرگ کے عرس میں رنگ گاتے ہیں تو رنگ میں اس بزرگ کا نام بھی شامل کر دیتے ہیں۔ شاید یہی صورت اس سویلہ میں بھی کی گئی ہے ہم نے جس طرح سنا ہے ویسا ہی نقل کر دیا ہے اب اس کی تحقیقات اہلِ علم حضرات کے ذمہ ہے۔

انترا ۱

سم		ضرب			خالی		ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	ں	پا	نی	تا	تا	رے	نی	تا
اے	-	ری	-	س	کھی	-	دھ	-	ن
دھانی	تارے	رے	رے	سا	نی تا	رے تا	ں	ں	دھا
کجا	-	گ	-	ہیں	دا	-	کے	-	-
دھا	دھا	دھا	ں	پا	ن دھا	پا م	پا	پا	سا
ج	ن	سوں	—	نے	پا	-	یو	-	رم
دھانی	تا	دھاں	پا	م	م پا	دھا پا	گ	گ	م
بو	-	ب	-	پ	یا	-	را	-	-

انترا ۲

سم		ضرب			خالی		ضرب		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رے	گ	تا	رے	نی	تا	نی	تا	تا	تا
لو	-	نا	-	ا	ٹا	-	د	-	ن
رے	گ	رے	رے	تا	نی تا	رے تا	ں	ں	دھا
ک	جو	ہو	-	نہ	جا	-	نوں	-	-
ں	دھا	ں	دھا	پا	دھا	دھا	م	پا	پا
ن	-	میں	-	ف	خ	ر	کا	-	-
دھانی	تا	دھا	ں	پا	ں دھا	پا م	پا	پا	پا
نا	ر	م	-	ن	ظ	-	م	ک	-
دھانی	تا	دھا	ن	پا	م	دھا پا	گ	گ	م
سو	-	ہے	-	س	ہا	-	را	-	-

سوہلہ کھماج

راگ کھماج میں رکھب۔ گندھار دھیوت تیور ہیں۔ مدہم کومل اور دونوں نکھاد دیئے ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد امروہی میں کومل نکھاد۔ آجکل یہ راگ دو صورتوں سے مانا جاتا ہے۔ ایک کھماج ٹھاٹھ اور دوسرا کھماج راگ۔ کھماج ٹھاٹھ میں صرف کومل نکھاد اور کھماج راگ میں دونوں نکھادیں لگائی جاتی ہیں۔ اسمیں گندھار وادی اور نکھاد سموادی ہیں۔ وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سا رے سا گا م پا دھ نی ت

امروہی ت نی سا دھ پا گا م گا رے سا

سوہلہ کھماج تال قوالی

آستائی۔ میں نظام سے نینا لگا آئی رے۔ گھر ناری اناڑی جاہے جو کہے
میں نظام سے نینا لگا آئی رے

انترا ۱۔ سانوری صورت موہنی مورت ہردے بیچ سمالائی رے
میں نظام سے نینا لگا آئی رے

انترا ۲۔ ساس نندیا لگیں تو کہدوں گی میں تو ان پہ جوبن گنوا آئی رے
میں نظام سے نینا لگا آئی رے

انترا ۳۔ خسرو نظام کے بل بل جائیے۔ میں تو انمول چیری لکا آئی رے
میں نظام سے نینا لگا آئی رے

آستائی

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	گا	رے	گا	رے	سا	نی	سا	سا	رےگا	م پا	پا	دھ پا	م	گا	گ	م
میں	٥	ظا	-	م	سے	نے	-	نا	ل	گا	-	آئی	-	رے	-	گھ	ر
		پا	پا	پا	پا	م پا	دھ پا	م	گا	گا م	پا دھ پا	پا م	پا م	گا	رے	گا	م
		نا	ری	-	آ	نا	-	ڑی	جا	ہے	-	جو	ک	ہے	-	میں	ن

انترا ۱

سم				ضرب				سم				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	نی	نی	تا	نی	تا	تا	پا	نی	تا	رے	تانی	تان	دہا	پا
سا	-	و	ری	صو	-	ر	ت	مو	ہے	نی	-	مو	-	ر	ت
نی	نی	پانی	تارے	ں	ں	دہا	پا	پادہا	ں	دہا	پا	ا	گا	گا	م
ھ	ر	دے	-	بی	-	پچ	س	ما	-	آ	ئی	رے	-	میں	ن

انترا ۲

سم				ضرب				سم				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
رے	رے	رے	رے	گارے	شانی	تا	پا	پا	نی	تا	رے	ں	دہا	پام	پا
سا	-	س	ں	ں	دی	یا	ل	گئیں	-	تو	ک	چوں	گی	میں	تو
پا	نی	تا	رے	تا	ں	دہا	پا	پادہا	ں	دہا	پا	م	گا	گا	م
ا	ں	پے	-	اجو	ب	ں	گن	وا	-	آ	ئی	رے	-	میں	ن

انترا ۳

سم				ضرب				سم				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	گا	م	پادہا	نی تا	نی	تا	تا	رے	تانی	تا	ں دہا	ں	دہا	پا
نخ	س	رو	ں	ظا	-	م	کے	ب	ل	ب	ل	جنے	نے	میں	تو
پارے	تانی	تانی	تا	دہا	ں	دہا	پا	ں دہا	نی دہا	پاپا	پا	م	گا	گا	م
د	ں	مو	ل	بچے	-	ری	ب	کا	-	آ	ئی	رے	-	میں	ن
گا	رے	گا	رے	سا	نی	سا	سا	رے	گا	رے گا	پاپا	م	گا	گا	م
با	-	م	سے	نے	-	نا	ل	گا	-	آ	ئی	رے	-	میں	ن

سویلہ ضلع پیلو

یہ راگ ضلع اور پیلو سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور مدہم کومل دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ وادی رکھب سموادی دھیوت ہے۔

آروہی۔ سا رے گا م پا دھا نی سا
امروہی۔ سا نی دھا پا م گا م گ رے سا

سویلہ ضلع پیلو تال (قوالی) چھپتالہ

آستائی۔ موہے اپنے ہی رنگ میں رنگ دے محبوب
تو صاحب میرا محبوب الہٰی

انترا ۱۔ ہری چندریا پیا کی پگڑیا دونوں بسنتی رنگ دے محبوب
تو صاحب میرا محبوب الہٰی

انترا ۲۔ رنگ کی رنگائی جو کچھ مانگے میرا جوبن گروی رکھ لے محبوب
تو صاحب میرا محبوب الہٰی

انترا ۳۔ نظام الدین اولیا ہے پیر میرا لاج شرم رکھ لیجے محبوب
تو صاحب میرا محبوب الہٰی

آستائی

۸	۹	۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گا	گا	م	پا	پا	پا	پا	ن	دھا	پا
مو	-	ہے	ا	پ	نے	-	ہی	رن	گ
دھا	دھا	م	پا	پا	پا	پا	ن	دھا	پا
میں	-	-	رن	گ	دے	-	مح	بو	ب
پا	پا	دھا	نی	نی	سا	سا	ن	دھا	پا
تو	-	-	صا	-	حب	-	ب	مے	[illegible]

پا	پا	پا	گا	گا	م	م	گ	رے	سا
را	-	مج	بو	-	ب	-	ا	ل	ہی

انترا ۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	نی	نی	نی	سا	نی	سا	سا	سا
ھ	م	ری	-	چون	د	ری	یا	-	-
ں	ں	دھا	دھا	پا	دھا	سا	رے	گ	رے
پی	پا	کی	-	پ	گ	ر	پا	-	-
ں	ں	دھا	ں	پا	دھا	دھا	م	پا	دھا
دو	-	نو	-	ب	سن	-	تی	-	-
دھا	دھا	پا	م	پا	گ	رے	گا	گا	م
رن	گ	دے	-	مج	بو	-	-	-	ب
نی	نی	سا	سا	ں	دھا	دھا	پا	پا	پا
تو	ب	صا	-	-	ح	ب	میرا	-	مج
گا	م	پا	م	گ	رے	سا	گا	گا	م
بو	-	ب	-	ا	لی	ہی	مو	-	سہے

انترا ۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
گا	م	گا	گا	م	پا	پا	دھا	پا	پا
رن	گ	کی	-	رن	گا	-	ئی	-	-
دھا	ں	دھا	دھا	پا	م	م	پا	پا	دھا
جو	-	کر	-	جھ	ماں	گے	مو	-	را

نی	نی	تا	تا	رے	ن	ن	دھا	دھا	پا
جو	-	ب	-	ن	گ	ر	دی	-	-
گا	م	دھا	پا	م	گ	رے سا	پا	پا	دھا
ر	کھ	لے	-	ح	لو	ب	تو	-	-
نی	نی	تا	تا	ن	دھا	پا	دھا	دھا	پا
صا	-	ح	-	ب	ے	-	را	-	رخ
گا	م	پادھا	پام	گ	رے	سا	گا	گا	م
بو	-	ب	-	ا	ل	ہی	مو	-	ہے

انترا ۳

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
رے	رے	رے	رے	رے	گ	رے	گ	گ	گ
ن	جا	م	-	دی	او	لی	یا	-	-
تا	ں	دھا	دھا	پا	دھا	تا	رے	گ	رے
ہے	-	پی	-	ر	ے	-	را	-	-
تا	نی	تا	تا	نی	تا	ں	دھا	دھا	پا
لا	-	ج	-	ش	ر	م	س	-	ب
گا	م	دھا	پا	م	گا	م	گ	گ	رے
ر	کھ	لے	-	ح	لو	-	-	-	ب
نی	نی	تا	تا	رے	تا	ں	دھا	دھا	پا
تو	ہ	صا	-	-	ح	ب	ے	را	رخ
گا	م	دھا	پام	گ	رے	سا	گا	گا	م
بو	-	ب	-	ا	ل	ہی	مو	-	ہے

سویلہ یمن

راگ ایمن بیان کیا جا چکا ہے۔ ایمن سے یمن میں صرف کومل مدہم کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ اور کومل مدہم امروہی میں کن کی صورت میں لگائی جاتی ہے اس میں وادی گندہار سموادی نکھاد ہے وقت رات کا ہے۔

آروہی۔ سا رے گا ما پا دہا نی سا

امروہی۔ سا نی دہا پا ما گام گا رے سا

آستائی۔ چھاپ تلک سب چھینی مو سے نینا ملاکے
اپنی سی کر لینی مو سے نینا ملاکے

انترا ۱۔ پریم بھٹی کا مدھوا پلا کے
متوالی کر لینی مو سے نینا ملاکے

انترا ۲۔ بل بل جاؤں تورے رنگ ریجوا
اپنی سی رنگ لینی مو سے نینا ملاکے

انترا ۳۔ خسرو نظام کے بل بل جائیے
موہے سہاگن کینی مو سے نینا ملاکے

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	گا	گا	گا	گا	گا	رے	گا	گا	پا	ما	پا	گام	گارے	سا	نی
بار،	چھا	پ	ت	ل	ک	س	ب	جی	-	-	-	ں	-	مو	سے
سا	رے	رے	گا	گام	گارے	سا	نی	سا	پا	ما	پا	گا	م	گا	رے
نے	نا	-	ی	لا	-	کے	-	ہاں	ا	پ	نی	سی	-	ک	ر
گا	پا	ما	پا	گام	گارے	سا	نی	سا	رے	گام	گا	گا	رے	سا	نی
ں	-	-	-	ں	-	مو	سے	نے	نا	ی	-	لا	-	کے	-

انترا ۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	ما	گا	ما	پا	ما	پا	پا	پا	دھا	دھا	دھا	پادھا	نی دھا	پاما	پا
پر	-	م	بھٹ	نی	-	گا	-	م	دہ	وا	پی	لا	-	کے	-
گا	گا	گا	گا	گا	م	گارے	گا	گا	پا	ما	پا	گام	گارے	سا	نی
م	ت	وا	-	نی	-	ک	ر	نی	-	-	-	نی	-	مو	سے
سا	رے	رے	گا	گام	گارے	سانی	سا	سا	گا	گا	گا	گام	گا	رے	رے
نے	نا	-	ی	لا	-	کے	-	ہاں	جھ	پ	ت	ل	ک	س	ب

انترا ۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	دھانی	سا	نی	دھا	پا	پا	نی	دھا	نی	سا	نی دھا	نی دھا	پاما	پا
ب	ل	ب	ل	جا	ؤں	میں	-	تو	رے	رن	گ	رے	جو	وا	-
پا	ما	پا	ما	گام	گا	رے	گا	گاما	پا	ما	پا	گام	گارے	سا	نی
ا	پ	نی	-	سی	-	ک	ر	نی	-	-	-	نی	-	مو	سے
سا	رے	رے	گا	گاما	گارے	سا	نی	سا	گا	گا	گا	گام	گا	رے	رے
نے	نا	-	ی	لا	-	کے	-	ہاں	جا	پ	ت	ل	ک	س	ب

انترا ۳

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نی	نی	دھانی	سا	نی دھا	نی دھا	پاما	پا	دھا	دھا	پادھا	نی سا	نی	دھا	پاما	پا
غ	س	رو	ن	جا	-	م	کے	ب	ل	ب	ل	جا	-	ئے	-

پادپا نی‌دھا نی دھا	پادپا پاما گا رے	گاپا پا ما پا	گام گارے سا نی
مو - ہے سو	ہا - گ ہ	کی - - -	نی - مو سے
سا رے رے گا	گام گارے سانی سا	سا گا گا گا	گام گا رے رے
نے نا - می	لا - کے -	ہاں چھا پ ت	ل ک س ب

سوہلہ سگھری بہار

یہ راگ سگھرئی بہار سے مرکب ہے۔ اس میں رکھب دھیوت تیور اور گندھار مدہم کومل۔ دونوں نکھادیں ہیں اس میں وادی سا اور سموادی پا ہے موسم بہار کا راگ ہے اور بہار کی ایک قسم مانا جاتا ہے۔ مگر جیسا بیان کیا جا چکا ہے کہ حضرت امیر خسروؒ نے غیر موسمی راگوں کو بہار میں اسی وجہ سے ہی شاید ملایا ہے کہ اس سے مل کر بہار ہر موسم میں گایا جا سکے۔

آروہی۔ سا رے گ رے گ م پاں دھاں پا دھا نی تنا

امروہی۔ تنا نی تنا دھاں پام پاگ م رے پاگ م رے سا

سوہلہ سگھری بہار تال قوالی

آستائی۔ بہت کٹھن ہے ڈگر پنگھٹ کی
کیسے میں بھر لاؤں مدھوا سے مٹکی

انترا ۱۔ پنیاں بھرن کو میں جو گئی تھی
دوڑ جھپٹ موری مٹکی رے پٹکی
بہت کٹھن ہے ڈگر پنگھٹ کی

انترا ۲۔ خسرو نظام کے بل بل جائیے
لاج رکھو مورے گھونگھٹ پٹ کی
بہت کٹھن ہے ڈگر پنگھٹ کی

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گ	م	رے	سا	رے	سا	نی	سا	رے	رے	پا	پا	مپا	نپا	گ	م
ب	ھ	ت	ک	ٹھ	ن	بے	ڈ	گ	ر	پ	ن	گھو	ٹ	کی	-
دھانی	سا	نی	سا	دھا	ن	پا	پا	م	م	پا	پا	مپا	نپا	گ	م
کے	-	سے	میں	بھ	ر	ہ	وُں	م	- دھو	دا	سے	م	ٹ	کی	-

انترا ۱

سم				ضرب				سم				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	پا	نپا	نی	سا	نی	سا	سا	نیپا	رے	رے	سا	نیسا	رےسا	ن	پا
پ	نی	یاں	بھ	ر	ن	کو	-	میں	-	جو	گ	نی	-	کی	-
دھانی	سا	نی	سا	دھا	ن	پا	پا	م	م	پا	پا	مپا	نپا	گ	م
دو	-	ڑ	جھو	پ	ٹ	مو	ری	م	ٹ	کی	-	پ	ٹ	کی	-

انترا ۲

سم				ضرب				سم				ضرب			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گ	م	رے	سا	رے	نی	سا	سا	نیپا	رے	سا	رے	نی	سا	دھانی	پا
غ	س	رو	ن	جا	-	م	کے	ب	ن	ب	ل	جے	-	یے	-
دھا	ن	دھانی	سا	دھا	ن	پام	پا	دھاپا	دھانی	پام	پا	گ	م	رے	سا
لا	ج	وا	-	گھو	-	مو	رے	گھوں	-	گھ	ٹ	پ	ٹ	کی	-

سہرے سہاگ

حضرت امیر خسروؒ نے ہندو مسلم اتحاد کو ترقی دینے کے لئے ہندو مسلم تہذیب و تمدن کو بھی ملانے کی کوشش کی اور بیاہ شادیوں میں گانے کے لئے نقش ۔ نگار نام کے گانے اختراع کئے ۔ یہ گانے آج کل سہرا سہاگ ۔ گیت کے نام سے مشہور ہیں ۔ جنہیں شادی بیاہ کے موقعوں پر عورتیں انہیں اب تک گاتی ہیں اور یہ اتنے مقبول عام ہیں کہ ہر ہندوستانی عورتوں کو یاد ہیں اور سب مل کر اس طرح گاتی ہیں کہ کیا مجال کوئی ایک دوسرے سے آگے پیچھے ہو جائے اور سرے بول میں کسی طرح فرق آجائے یہاں ہم ایسے ہی سہرے سہاگ کے گیت مع قومیتن کے لکھ رہے ہیں ۔

بنڑا راگ نگار (گونڈ)

یہ بنڑا گیت راگ نگار میں ہے جس کو آج کل گونڈ کہتے ہیں اس میں رکھب گندھار دھیوت تیور مدہم کومل اور دونوں نکھاد ہیں ہیں ۔ ما وادی اور سا سموادی ہے ۔

آروہی ۔ سا رے گا رے م پا دھا ں دھا نی سا

امروہی ۔ سا ں دھا پا م گا م گا رے سا

بنڑا گیت راگ نگار (گونڈ) تال چپالہ

آستائی ۔ آج نول بنا بنڑی کو مبارک بنڑا بیاہن آیا

اری ایری ماں بنڑا بیاہن آیا

انترا ۱ ۔ اولیا انبیاء آئے براتی ۔ عثمان باندھا ہے سہرا

اری ایری ماں بنڑا بیاہن آیا

انترا ۲ ۔ گنج شکر کے لاڈلے بنڑے نظام نام دھرایا

اری ایری ماں بنڑا بیاہن آیا

آستائی

٨	٩	١٠	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
رے	نی	سا	رے	رے	م	م	م	پا	پا
آ	-	ج	ن	و	ل	-	ب	تا	-
دہا	دہا	دہا	ں	دہا	ں	ں	پا	دہا	نی
ب	-	ن	ڑی	-	کو	-	م	ما	-
ں	نی	ساق	دہا	پادہا	م	م	م	گا	رے
ر	-	ک	ب	ں	را	-	-	بیا	-
سا	سا	رے	نی	نی	سا	سا	نی	ت	ں
-	-	ں	آ	-	یا	-	اری	اے	ری
رے	رے	م	دہا	پادہا	م	م	م	گا	رے
ماں	-	-	ب	ں	رو	-	-	بیا	-
سا	سا	رے	نی	نی	سا	سا	نی	نی	سا
ھ	-	ں	آ	-	یا	-	-	.	-

انترا

٨	٩	١٠	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
رے	نی	سا	م	پا	نی	نی	نی	سا	نی
آ	-	ج	او	-	ل	-	یا	ان	-
سا	سا	سا	پا	پا	نی	نی	نی	ساقی	سا
نی	-	پا	سا	-	رے	-	ب	را	-
رے	رے	رے	نی	نی	نی	نی	نی	سا	سا
قو	-	-	ع	رغ	یا	-	ن	بان	-

رے	رے	ن	دھا	ن	دھا	پا	نی	نی	سا
دھا	-	-	سہ	-	را	-	رکا	اے	ری
رے	رے	ن	دھا	پادھا	م	م	م	گا	رے
ماں	-	-	ب	ن	ڑا	-	-	بیا	-
سا	سا	رے	نی	نی	سا	سا	نی	سا	سا
ھ	-	ن	آ	-	یا	-	-	-	-

انترا ۲

٨	٩	١٠	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
رے	نی	سا	رے	رے	رے	رے	رے	رے	نی
			گن	-	ج	-	سش	ک	ر
سا	سا	سا	سا	ن	دھا	ن	پا	دھا	سا
کے	-	-	لا	-	ڈ	-	لے	ب	ن
سارے	ں	دھاپا	نی	نی	سا	نی	سا	پانی	سا
رے	-	-	ن	-	ٹھا	-	م	تا	-
رے	رے	ں	دھا	دھا	پا	پا	نی	نی	سا
م		دھ	را	-	یا	-	اری	اے	ری
رے	رے	ن	دھا	پادھا	م	م	م	گا	رے
ماں	-	-	ب	ن	ڑا	-	-	بیا	-
ش	سا	رے	نی	نی	سا	سا	نی	نی	سا
ھ	-	ن	آ	-	یا	-	-	-	-

سہرا شہانہ بہار تال جھپتالہ

آستائی۔ گوندلا مالن سہرا اچھے پیتم جوگا
گوندلا مالن سہرا

انترا ۱۔ گھر گھر منگل گاؤ پیا ہے رس بھوگا اس رے بنے کے روپ جیسا
کوئی ہوا ہے اور نہ ہوگا گوندلا مالن سہرا

انترا ۲۔ دھن دھن بی بی آمنہ یہ پیمبر جایا۔ بھاگ بڑے امت کے
ایسا انبیا پایا گوندلا مالن سہرا

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
گ	م	رے	رے	سا	رے	سا	رے	پا	پا
گوں	-	د	لا	-	ما	-	ل	ن	-
پا	پا	گ	گ	م	رے	سا	م	م	م
سے	-	-	-	-	را	-	ا	-	چھے
پا	پا	م پا	دھانی	سا	دھاں	پا	م پا	ن پا	م پا
پی	-	ت	-	م	جو	-	گا	-	-
گ	م	رے	رے	سا	رے	سا	رے	پا	پا
گوں	-	د	ا	-	ما	-	ل	-	ن

انترا ۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
نی	نی	سا	سا	رے	سانی	سانی	دھا	پا	دھا
گھر	گر	گھر	-	م	من	-	گل	-	ل

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
نی	نی	سا	سا	نی	سا	سا	م	م	پا
گا	-	-	-	-	یو	-	بی	-	پا
نی	سا	رے	رے	رے	گ	م	رے	رے	سا
ہے	-	ر	-	س	کھو	-	گا	-	-
م	پا	نی	نی	سا	رے	رے	گ	گ	م
ای	س	رے	-	ب	نے	-	کے	-	-
رے	رے	سا	نی	سا	دہا	ن	پا	م	پا
رو	-	ب	-	جے	سا	-	کو	-	ؤ
پا	پا	ن دہا	پام	پا	دہانی	سا	دہان	پام	پا
سم	وا	ہے	-	نا	سم	-	گا	-	-

انترا ۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	ن	دہا	نی	سا	نی	سا	سا	سا
دھ	ن	دھ	-	ن	بی	-	بی	-	-
نی سا	نی	رے	رے	سا	نی	سا	ن	ن	دہا
آ	-	م	-	-	نہ	-	یے	-	پ
نی	نی	سا	سا	رے	گ	م	رے	رے	سا
یم	-	ب	-	ر	جا	-	یا	-	-
م	پا	نی	نی	سا	رے	سا	رے	رے	رے
کھا	-	گ	-	ب	ڑھے	-	ام	-	-
گ	م	وشے	رے	سا	نی	سا	دہا	ن	پا
م	-	ت	-	-	کے	-	اے	-	سو
پا	پا	نتھا	پام	پا	دہانی	سا	دہان	پام	پا
ام	بی	پا	-	-	پا	-	یا	-	-

سہرا شہانہ تال جھپ تالہ

آستائی۔ گوندھ لاری مالن پھولوں کا سہرا آج بنا بنڑی کو مبارک

انترا۔ آج نبی جی نے کنگنا بندھایا حوروں نے سب مل منگل گایا
آج بنا بنڑی کو مبارک

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
دھا	دھا	دھا	ن	پا	دھا	م	پا	پا	سا
گوں	دھ	لا	-	ری	ما	-	ل	-	ن
دھا	ن	پا	پا	پا	م پا	ن پا	گ	گ	گم
پھو	-	لوں	-	کا	سہ	-	را	-	-
گ	گ	گ	گ	م	رے	رے	سا	سا	سا
آ	-	ج	-	ب	نا	-	ب	-	ن
م	م	م	م	م	پا	پا	گ	گ	م
ڑی	-	کو	-	م	با	-	ر	-	ک

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	ن	پا	نی	سا	نی	سا	سا	سا
آ	-	ج	-	ن	بی	-	جی	-	نے
نی	سا	رے	رے	سا	نی	سا	ن	ن	دھا
سہ	-	را	-	گ	دھا	-	یا	-	-

ں	دہا	ں	ں	پا	دہا	م	پا	پا	ستا
جو	-	رون	-	سنے	س	ب	م	-	ل
دہا	ں	پا	پا	پا	م پا	ں پا	گ	گ	م
من	-	گ	-	ل	گا	-	یا	-	-
گ	گ	گ	گ	م	رے	رے	سا	سا	سا
آ	-	ح	-	ب	نا	-	ب	-	ن
م	م	م	م	م	پا	پا	گ	گ	م
ڑی	-	کو	-	م	یا	-	ر	-	ک

بسیط راگ زنگولہ (جنگلا)

ماہرین فن کے قول کے مطابق جس گانے میں فارسی کا کوئی شعر یا رباعی ہے اس کو نقش اور جس گانے میں ہندی کا شعر یا دوہا ہے اس کو بسیط کہتے ہیں۔

بسیط زنگولہ تال قوالی (سات ماترہ)

آستائی۔ خسرو رین سہاگ کی جاگی پی کے سنگ

انترا۔ تن مورا من پیو کا دوؤ بھیے ایک رنگ

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گ	رے	رے	م	م	پا	م	لوہلا	ں	دہا	پا	دہا	پا	یا
خ	س	رو	رے	ا-	س	بسُ	ہا	-	گ	کی	-	-	-
رے	م	م	پا	پا	رم	پا	م پا	دہا پا	م پا	گ	گ	رے گ	رے
جا	-	گی	پی	-	کے	-	سن	-	-	-	-	گ	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گا	م	پا	نی	نی	سا	نی	سا	نی	سا	رے	گ	رے	سا
تن	مو	-	را	-	م	ن	پی	-	یو	کا	-	-	-
پادھا	نی	سا	ن	ن	دھا	پا	م پا	دھا	پا	گ	گ	رے	سا
دو	-	ؤ	بھ	ے	اے	ک	رن	-	-	گ	-	-	سا

بسیط راگ دیس

دیس راگ میں رکھب گندھار دھیوت شدھ مدھم کومل اور دونوں نکھادیں ہیں آروہی میں شدھ نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ اس کی آروہی میں گندھار دھیوت ورجت ہے۔ وقت رات۔ رکھب وادی پنچم سموادی ہے۔

آروہی۔ سا رے م پا نی سا

امروہی۔ سا ن دھا پا م گا رے سا

بسیط راگ دیس تال قوالی (ماترے سات)

آستائی۔ گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس

انترا۔ چل خسرو آپنے سانجھ بھئی چہوندیس

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
[illegible]	رے	رے	م	م	پا	پا	نی	نی	نی	سا	نی	سا	رے
گو	-	ون	سو	-	مے	ے	ے	ے	ن	پ	ر	او	ر
ن	دھا	پا	دھا	م	دھا	پا	پا	دھا	م	گ	رے	گا	سا
م	کھ	-	پ	-	ر	-	[illegible]	-	رے	سک	-	-	س

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	نی	نی	سا	نی	سا	سا	رے	مَ	گا	سا	ں	دھا	پا
پچ	-	ل	خ	س	رو	-	گھو	-	ر	آ	پ	نے	-
پانی	سا	رے	ں	ں	دھا	پا	پا	دھا	م	گا	رے	گا	سا
سان	-	ج	بھ	ئی	چوں	-	دے	-	-	-	-	-	سس

یہ تاریخی دوہا ہے کہ جب حضرت نظام الدین اولیاء کے انتقال کے بعد سفر سے آکر حضرت امیر خسروؒ مزار مقدس پر حاضر ہوئے تو یہ شعر پڑھ کر بیہوش ہو گئے۔

مخمس ضلع پیلو تال قوالی (آٹھ ماترہ)

آستائی۔ سنار ہر کو پوجے گر کو جگت سرا ہے
مکہ میں کوئی ڈھونڈے کاشی میں کو جا ہے

انترا۔ گیاں میں اپنے پی کے پیاں پڑوں نہ کا ہے
ہر قوم ملتِ را دین و قبلہ گا ہے
من قبلہ راست کردم بر سمت کج کلا ہے

[illegible]

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
رےپاگ	گ	رے	سا	ں	ں	دھا	پا	دھا	دھا	سا	نی	سا	سا	نی	سا
سن-	سا -	-	-	ر	ھ	ر	کو	پو	-	بے	-	-	-	گ	ر
سا	رے	گا	گا	گا	م	گا	گا	گا	م	گا	م	گ	رے	رے	پا
سکو	-	-	-	ج	گ	ت	سی	را	-	-	-	ئے	-	م	اک
گ	گ	رے	سا	ں	دھاں	دھاں	پا	دھا	دھا	سا	نی	سا	سا	نی	سا
کہ	-	-	-	[illegible]	میا	-	ں	ڈھو	-	تے	-	[illegible]	-	کھا	-

سارے گا گا گا	گا م گا گا	گا م گا م	گا رے { گام پادھا
بنی - - -	میں کو - ئی	جا - - -	ہے - گگیں -
ن ن دھا ن	دھا ن دھا پا	م پا دھاپا م گ	رے رے سا سا
یاں - - -	میں ا پ نے	پی - کے -	- - پی -
سا گا گا گا	گا م گا م	م پا دھاپا م گ	رے رے رے پا
یاں - - -	پ ڑوں - منہ	گا - ہے -	- - ھو ر
گ گ رے سا	ن ن دھاپا دھا	ن سا سا نی	نی سا نی سا
تو - - -	م تل - ل	ت - را -	- - دی -
سارے گا گا گا	گا گا گا م	گا م گا م	گ رے رے پا
ن - - -	د ق ب لہ	گا - - -	ہے - م ن
گ گ رے سا	ن ن دھا پا	دھا دھا سا سا	نی سا نی سا
ق ب لہ -	- را - ست	ک ر دم -	- - ب ر
سارے گام گا گا	گام گا گا گا	گا م گا م	گا رے { بام دھاپا
سم - - -	ت ک ج ک	لا - - -	ئے - سن -
دھا م گ رے	سارے ن دھا پا	دھانی سانی سا نی	سا سا
سا - - -	ر ھ ر کو	پو - جے -	- -

نوٹ

بعض حضرات اس فارسی کے شعر کو اس طرح کہتے ہیں :-

ہر قوم راست راہے دین و قبلہ گاہے
من قبلہ راست کردم برطرف کج کلاہے

مگر حضرت مولانا عبدالسلام صاحب نیازیؒ نے یہ شعر ہم کو اس طرح بتایا تھا جس طرح ہم نے اوپر لکھا ہے۔ بلکہ اس کی طرز جو ہم نے ذوطنین کی ہے یہ بھی انہیں کا عطیہ ہے۔ جو ایک بہت بڑے صوفی اور عالم ہی نہیں تھے بلکہ بہت بڑے ماہر موسیقی بھی تھے جن کی صحبت سے ہم کو اور ہمارے بھائی عثمان خاں کو بہت کافی فیض حاصل ہوا - وہ فارسی کی غزلیں اور ان کی طرزیں جو ہم نے ذوطنین کی ہیں یہ بھی ان کا ہی عطیہ ہے۔

اس فارسی کے شعر کے متعلق تو یہ روایت مشہور ہے کہ حضرت نظام الدین اولیاء کے ساتھ حضرت امیر خسروؒ جا رہے تھے کہ ایک مسجد کی تعمیر کے لئے قبلہ کے رخ کے متعلق کچھ اختلاف تھا۔ حضرت شیخ المشائخ نظام الدین اولیاءؒ نے یہ منظر دیکھ کر فرمایا۔

ہر قوم ملت راہ دین و قبلہ گاہے

(ہر قوم کا اپنا ایک الگ راستہ الگ دین اور قبلہ ہے)

حضرت امیر خسروؒ نے فوراً دوسرا مصرعہ کہا۔

من قبلہ راست کردم بر سمت کج کلاہے

(میں نے ایک کج کلاہ کی طرف رخ کرکے اپنا قبلہ درست کرلیا ہے)

اس وقت حضرت محبوب الٰہی کے سر پر کلاہ (ٹوپی) ٹیڑھی تھی۔ مگر ان اوپر کے تین مصرعوں کے متعلق علم نہیں کہ یہ حضرت امیر خسروؒ کے ہیں یا کسی اور کے۔

ساون گیت

حضرت امیر خسروؒ نے جہاں مشکل سے مشکل راگ۔ تال۔ ساز اور مختلف اقسام کے گانے اختراع فرما کر اور موسیقی کو اعلیٰ علمی اصول و قواعد۔ بہترین عملی رموز و نکات اور مایہ ناز فنی خصوصیات سے مرصع کرکے دنیائے موسیقی پر احسان اور اہل ہند کو جو بیش بہا علم و فن کا بیش بہا سرمایہ عطا فرمایا ہے جس کو تا قیامت نہ بھلایا جا سکتا ہے اور نہ ہم اس احسان سے سبکدوش ہو سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ جہاں آپ نے صاحب علم اور ماہرین فن کے لئے علم و فن کے دریا بہا دئیے ہیں۔ وہاں آپ نے ایسے عام فہم گانے بھی بنائے ہیں۔ جن سے عوام الناس، عورتیں اور بچے بھی لطف اندوز ہو سکیں ان گانوں کے سر اور بول اتنے سیدھے سادے ہیں کہ ایک مرتبہ سن کر ہی پورا گانا یاد ہو جاتا ہے کیونکہ ان گانوں کے سروں میں تو خصوصیت یہ ہے کہ تمام گانا ہی تین چار سروں میں پورا ہو جاتا ہے اور چیز کے بول

میں یہ خوبی ہے کہ عورتیں اور بچے تک بھی اپنی طبیعت سے اس میں جتنا چاہیں اضافہ کرسکتے ہیں اور اس گانے کو جتنا چاہیں بڑھا سکتے ہیں۔

ماہرین فن کا قول ہے کہ آج کل جن گیتوں کو عورتیں ساون کے مہینے میں جھولا جھولتے وقت گاتی ہیں۔ جن کو ساون کے گیت اور جھولے کے گیت کہتے ہیں ان کا ترقی بھی حضرت امیر خسروؒ کے زمانے سے ہی ہوتی ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ ساون گیت اور وہ ہندی کلام جس میں ان کا نام اور تخلص نہیں ہے وہ کلام ان کا نہیں ہے ان سے منسوب کردیا گیا ہے۔ مگر جو حضرات یہ کہتے ہیں انہوں نے یہ ثبوت کبھی بھی پیش نہیں کیا کہ یہ گیت فلاں کے ہیں اور نہ کسی تردید کرنے والے نے اس کا کوئی ٹھوس ثبوت پیش کیا۔

لیکن اول تو ان چیزوں کی زبان ہی خود اس بات کی شاہد ہے کہ یہ کلام سوائے حضرت امیر خسروؒ کے کسی دوسرے کا نہیں ہے۔ دوسرے جس کو قول۔ قلبانہ ترانہ۔ تروٹ۔ چترنگ۔ رنگ اور بہت سے خیالوں اور نقش وگل وغیرہ میں بھی ان کا نام یا تخلص نہیں ہے۔ اور کوئی ان کو سوائے حضرت امیر خسروؒ کے کسی دوسرے کی تخلیق نہیں بتاتا تو پھر ان معمولی گانوں کے لئے ایسا خیال کرنا مناسب نہیں۔ اسی وجہ سے ہم کو جن گانوں کے متعلق یہ معلوم ہوا کہ یہ حضرت امیر خسروؒ کے ہیں یا جن کے متعلق ہم نے یہ خیال کیا کہ یہ حضرت امیر خسروؒ کی ہی اختراعات ہوسکتے ہیں۔ ان کو ہم نے جس طرح سے اپنے بزرگوں سے سیکھا اور جس طرح دوسروں سے سنا اسی صورت سے ان کا نوٹیشن کرنے کی کوشش کی ہے اور دوسرے ماہرین فن کے لئے حضرت امیر خسروؒ کی موسیقی اور ان کی حفاظت کا ایک طریقہ اور اس راستے پر چلنے کا ایک راستہ اور دروازہ کھول دیا ہے اور اپنی بے حد مصروفیات کے باوجود اس کام کو اپنا فرض اولین سمجھ کر جو کچھ سرمایہ ہم فراہم کرسکے وہ پیش کردیا ہے اب یہ ماہرین فن اور صاحب علم حضرات کا کام ہے کہ وہ حضرت امیر خسروؒ کے سرمایہ کو کوشش کے ساتھ تلاش کریں اور لوگوں کو ان سے فیضیاب ہونے کا موقع دیں۔

اس کے ساتھ ساتھ ہم یہ عرض کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ گانے کی وہ

چیزیں جو ہم کو بزرگوں سے ورثہ میں ملی تھیں۔ یا دوسرے گانے والے بزرگوں اور قوالوں سے ہم نے سنی تھیں ان کو تو ہم نے جوں کا توں نوٹیشن کرنے کی کوشش کی ہی ہے ۔ اس کے ساتھ ہم نے کچھ حضرت امیر خسروؒ کے صنعتی اشعار۔ کہہ مکرنیاں اور پہیلیوں وغیرہ کا بھی حضرت امیر خسروؒ کے جاری کردہ راگوں اور تالوں میں نوٹیشن کر دیا ہے تاکہ خود بھی گانے میں کام آسکیں اور یہ صنعتیں بھی محفوظ ہو سکیں۔

جھولا گیت ضلع پیلو (تال آٹھ ماترہ)

سوال ۔ اماں میرے باوا کبھیجو ری کے ساون آیا
جواب ۔ بیٹی تیرا باوا تو بڈھا ری کے ساون آیا
سوال ۔ اماں میرے بھائی کو بھیجو ری کے ساون آیا
جواب ۔ بیٹی تیرا بھائی تو بالا ری کے ساون آیا

سوال ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	جواب ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نی	سا	رے	گ	گ	گ	گ	رے	رے	پا	م	پا	گ	گ	گ	رے
ام	ماں	جے	رے	با	-	وا	کو	بے	ٹی	تے	را	با	-	وا	تو
گ	گ	گ	رے	گ	گ	گ	رے	نی	سا	رے	رے	گ	گ	گ	رے
بھ	-	جو	-	ری	-	-	کے	بڈ	-	ڈھا	-	ری	-	کے	-
سا	سا	رے	نی	سا	سا	سا	سا	سا	سا	رے	نی	سا	سا	سا	سا
سا	-	و	ن	آ	-	یا	-	سا	-	و	ن	آ	-	یا	-

سوال ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	جواب ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
رے	پا	م	پا	گ	گ	گ	رے	گا	م	گا	م	پا	دھا	پا	م
ام	ماں	جے	رے	بھا	-	ئی	کو	بے	ٹی	تر	ا	بھا	-	ئی	تو

نی سا رے رے	گ گ گ رے	گ گ گ رے	گ گ گ رے
بجے - جو -	سی - کے -	با - لا -	ری - - کے
سا سا رے نی	سا سا سا سا	سا سا رے نی	سا سا سا سا
سا - و ن	آ - یا -	سا - و ن	آ - یا -

جھولا گیت تلک کامود (تال سات ماترہ)

آستائی۔ ابکے ساون گھر آجا رے او بدیسی بالم رہن اکیلی
پی کے بچن سنا جا رے

انترا۔ اڑجا رے کاگا دوں گی میں کھاگا پیا کے بچن سنا جا رے
تیری سونے چونچ منڈھاؤں گی تیرے پنکھوا و پر قلم لکھ دوں
پیا کے بچن سنا جا رے

آستائی

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
پا	نی	نی	سا	سا	رے	م	گا	گا	رےسا	نی	سا	نی	سا
اب	کے	سا	و	ن	گھ	ر	آ	-	جا	رے	-	او	ب
رےگا	گام	گارے	م	گارے	سا	نی	پام	رےگا	رے	نی	سا	نی	نی
دے	-	سی	یا	-	ل	م	دھ	ن	ا	کے	-	لی	-
پا	نی	سا	رے	م	پا	دپا	م	گا	رے	نی	سا	نی	نی
ی	-	ٹھے	ب	پچ	ن	س	نا	-	جا	رے	-	-	-

انترا

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
رے	م	م	پا	پا	پا	پا	م	م	پا	مپا	دپا	گا	رے
او	جا	رے	کا	-	گا	-	دوں	-	گی	کھا	-	گا	-

م	م	پا	نی	نی	سا	سا	پادپا	پادپا	مگا	مگا	رے	نی	سا
پی	یا	کے	ب	چ	ن	س	نا	-	جا	رے	-	تے	ری
رے	م	م	پا	پا	پا	پا	مپا	دپاپا	دپاپا	مگا	رے	نی	سا
سو	-	نے	چن	-	پچ	من	ڈا	-	ڈل	گی	-	تے	رے
رے	رے	پا	م	گارے	نی	سا	رے	م	گارے	سانی	سا	نی	نی
پن	-	کھ	او	-	پ	ر	ق	ل	م	ر	کھ	دون	-
رے	م	پا	نی	نی	سا	سا	پادپا	پاں	دپاپا	مگا	رے	نی	سا
پی	یا	کے	ب	یچ	ن	س	نا	-	جا	رے	-	او	ب
رے	رے	پا	مگا	رےسا	نی	سا	رے	م	گارے	سانی	سا	نی	نی
دے	-	سی	یا	-	ل	م	رھ	ن	ا	کے	-	لی	-

ساون گیت راگ ضلع تلک کامود

اس راگ میں رکھب گندھار دھیوت تیور دونوں نکھادیں اور کن کی صورت میں کومل گندھار بھی لگائی جاتی ہے، آروہی میں گندھار دھیوت ورجت ہے

آروہی۔ سا رے گا سا رے م پا دھا م پا نی سا

امروہی۔ سا نی سا ں دھا پا م گا سا رے گا سا نی

ساون گیت ضلع تلک کامود (تال آٹھ ماترہ)

آستائی۔ سیاں رے بدیسی گھر آجا رے ساون میں
ارے آجا ساون میں

انترا۔ من کی تلیا سوکھی پڑی ہے ایک بوند برسا جا رے ساون میں
ارے آجا ساون میں

انترا۔ جوبن ڈانوں ڈٹے نہ مورا جوبن کی مہک سنا جا رے ساون میں
ارے آجا ساون میں

انترا۔ پیا بن موہے کل نہ پڑت ہے آ موہے درس دکھا جا رے ساون میں
ارے آجا ساون میں

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گارے	گارے	سا	نی	سا	سا	پا	پا	پادھا	پان	دھاپا	ماگا	رےگا	رے	گاپا	م
ی	یاں	رے	ب	دے	سی	گھو	ر	آ	ـ	جا	ـ	رے	ـ	ـ	سا
گارے	گارے	سانی	سا	رےگا	رے	گاپا	م	گارے	گارے	سانی	سا	رےگا	رے	گاپا	م
د	ن	میں	ـ	آ	ـ	جا	س	د	ن	میں	ارے	آ	ـ	جا	سا
گارے	گا	نی	سا	رے	گا	گا	م	گا	رے	م	گا	رے	سا	نی	سا
و	ن	میں	ـ	ـ	ـ	ـ	ارے	آ	ـ	جا	سا	و	ن	میں	ـ

انترا ۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
رے	رے	م	م	پا	پا	پا	پا	م	م	پا	پا	مپا	دھاپا	مگا	رے
من	ـ	کی	ت	لئی	ـ	یا	ـ	سو	ـ	کی	ب	ری	ـ	ہے	ـ
م	پا	نی	نی	سا	نی	سا	سا	پادھا	پانی	دھاپا	دھاپا	مگا	رے	گاپا	م
اے	ـ	ک	ہوں	ـ	در	ب	ر	سا	ـ	جا	ـ	رے	ـ	سا	ـ
گارے	گارے	سانی	سا	سا	سا	نی	سا	گارے	رے	گا	م	گارے	گارے	سا	نی
د	ن	میں	ـ	ـ	ـ	آ	رے	آ	ـ	جا	سا	و	ن	میں	ـ

انترا ۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	پا	نی	نی	سا	نی	سا	سا	پانی	سانی	سارے	رے	نی	نی	دھا	پا
جو	ـ	ب	ن	ڈاں	ـ	ڈوں	ڈ	ڈے	ـ	نا	ـ	مو	ـ	را	ـ

١	٢	٣	۴	۵	۶	٧	٨	١	٢	٣	۴	۵	۶	٧	٨
م	پا	نی	سا	سانی	سانی	دھا	پا	پادھا	پاں	دھاپا	دھاپا	مگا	رے	گاپا	م
جھ	ب	ن	کی	ہو	-	ک	سں	نا	-	جا	-	رے	-	سا	-
گارے	گارے	سانی	سا	نی	سا	گا	م	رِنگ	رے	گا	م	گارے	گارے	سا	نی
و	ن	میں	-	-	-	ا	رے	آ	-	جا	سا	و	ن	میں	-

انترا ۳

١	٢	٣	۴	۵	۶	٧	٨	١	٢	٣	۴	۵	۶	٧	٨
گا	رے	گا	رے	سا	نی	سا	سا	پانی	سا	نی سا	رے	ں	ں	دھا	پا
پی	یا	ب	ن	مو	-	ہے	-	ک	ل	نا	-	بج	ر	ت	ہے
م پا	نی سا	رے	سا	ں دھا	ں دھا	پادھا	پا	پادھا	پاں	دھاپا	م	گا	رے	سا	نی سا
آ	-	مو	ہے	د	ر	س	دی	کھا	-	جا	سا	و	ن	میں	ارے
م	پادھا	پا	م	گا	رے	نی	سا	رِنگ	رے	گا	م	گارے	گارے	سا	نی
آ	-	جا	سا	د	ن	میں	ارے	آ	-	جا	سا	د	ن	میں	-

جھولا گیت ضلع پیلو (تال سات ماترے)

آستائی۔ جھولا کن نے ڈالو رے امریاں جھولا کن نے ڈالو رے امریاں
جھولا کن نے ڈالو رے امریاں

انترا۔ دو سکھی جھولیں دو ہی جھلائیں چاروں مل گیاں کھول کھیلیاں
جھولا کن نے ڈالو رے امریاں

انترا۔ رین اندھیری بادل کارے۔ مرلا جھنکارے بادل کارے
جلو ری سکھی کھول کھیلیاں

انترا۔ امواکی ڈالی جھولا ڈلا۔ گھر آئے بدرا مینہا برسا
بوندیں پڑے لاگیں چھنیاں چھنیاں

آستائی

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
رےگ	رے	نی	سا	رے	پا	م	گا	رےسا	گا	رے	گا	رےسا	سا
جھو	لا	کن	نے	ڈا	-	لو	رے	-	ا	م	رئی	یاں	-
د	د	د	د	پاد	پا	پا	رے	م	پاد	پا	م	گا	گا
جھو	لا	کن	نے	ڈا	لو	ب	رے	-	ا	م	رئی	یاں	-
رےسا	نی دھا	دھا	سا	رےم	پادھا	م	گا	رےسا	رے	گا	گا	سا	سا
جھو	لا	کن	نے	ڈا	-	لو	رے	-	ا	م	رئی	یاں	-

انترا

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
نی	دھا	سا	سا	رےم	پادھا	م	گا	رےسا	رے	گا	گا	سانی	سا
وُ	دو	س	کھی	جھو	-	لین	دو	-	ہی	جھو	لا	-	دیں
گا	پاد	پا	د	سانی	د	پا	رے	م	پاد	پا	م	گا	رےسا
چا	روں	م	ل	گئیں	-	یاں	جھو	-	ل	جھو	لئی	یاں	-
رےگ	رےسا	نی دھا	سا	رےم	پادھا	م	گا	رےسا	رے	گا	گا	رےسا	نی سا
جھو	لا	کن	نے	ڈا	-	لو	رے	-	ا	م	رئی	یاں	-

نوٹ:- یہ دہلی کا پیلو کہلاتا ہے۔ اس میں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کومل (اتری) دھیوت عجیب و غریب انداز سے لگائی ہے جس نے اس کی طرز میں نرالی نئی خوبی اور بڑی دل کشی اور خوشنمائی پیدا کر دی ہے۔ یہ جھولا دہلی اور دہلی کے اطراف کی تقریباً ہر عورت کو یاد ہوگا جو انہیں سینے بسینے چلا آرہا ہے اس جھولے کے اور بھی انترے ہیں جو ہم کو اس وقت یاد نہیں ہیں مگر وہ سب انترے اسی طرح کہے جاتے ہیں جس طرح ایک انترے کا نوٹیشن لکھا گیا ہے۔

منڈھا گیت بطرز تلنگ میں

اس راگ میں رکھب گندھار دھیوت تیور ہیں مدہم کومل اور دونوں نکھاد ہیں اس میں تیور نکھاد آروہی میں اور کومل نکھاد امروہی میں لگتی ہے اس کی آروہی میں رکھب ورجت ہے۔ امروہی سمپورن ہے۔ یہ طرز تلنگ اور دیس سے مرکب ہے۔

آروہی۔ ساگا ما پا دھا پا دھا نی سا

امروہی۔ سا نی سا نی دھا پا گا ما گا رے سا

منڈھا بطرز تلنگ دیس (تال سات ماترہ)

آستائی۔ کاہے کو بیاہی بدیس رے لکھی بابل مورے

انترا ۱۔ بھائیوں کو دینو محل دو محلے
ہمکو دیا پردیس رے لکھی بابل مورے

انترا ۲۔ ہم تورے بابل تیرے بیلے کی کلیاں
گھر گھر مانگی جائیں رے لکھی بابل مورے

انترا ۳۔ ہم تیرے انگنا کی بھولی رے چڑیاں
چکیں بیٹھیں اڑ جائیں رے لکھی بابل مورے

انترا ۴۔ ہم تیرے کوچہ کی بھولی رے گئیاں
ہانکے جدھر ہنک جائیں رے لکھی بابل مورے

انترا ۵۔ طاق بھری میں نے گڑیاں جو چھوڑیں
چھوٹا سہیلیوں کا ساتھ رے لکھی بابل مورے

انترا ۶۔ سونا بھی دینو روپا بھی دینو
دینو رتن جڑا او رے لکھی بابل مورے

انترا ۷۔ ایک نہ دیو مورے سر کی نہ کنگھی
ساس نند طعنے ماریں رے لکھی بابل مورے

انترا ۸۔ ننگے پاؤں مورا بابل جو دوڑا
سمدھی ڈولا تھام رے لکھی بابل مورے

انترا ۹۔ ڈولی کا پردہ اٹھا کر جو دیکھا
آیا پرایا دیس رے لکھی بابل مورے

انترا ۱۰۔ امیر خسروؒ یوں کہیں تیرا
دھن دھن بھاگ سہاگ رے لکھی بابل مورے۔

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
سا	گا	گا	م	م	پادھا	نی سا	پا	پا	دھا	پا	دھا	پادھا	نی سا
کا	ہے	کو	بیا	-	ہی	ب	دے	-	س	دے	-	ل	کھی
ن	دھا	پا	گا	م	گا	گا	نی	نی	نی	سا	نی	سا	سا
با	ب	ل	مو	-	دے	-	کا	ہے	کو	بیا	-	ہی	ب
ن	دھا	پا	پا	دھا	پادھا	نی سا	ن	دھا	پا	گا	م	گا	گا
دے	-	س	دے	-	ل	کھی	با	ب	ل	مو	-	دے	-

انترا ۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گام	دھا	نی	سا	نی	سا	سا	پا	نی	نی	سانی	سا	ن	دھا
بھائی	یوں	کو	دی	-	نو	-	ج	ل	دو	ج	-	لے	-
ن	ن	ن	دھا	پا	دھا	م	پا	پا	دھا	پادھا	نی سا	نی	سا
ہم	کو	-	دی	یا	بپ	ا	دے	-	س	دے	-	ل	کھی
ن	دھا	پا	گا	م	گا	گا	سا	گا	گا	م	م	پادھا	ن دھا
با	ب	ل	مو	-	دے	-	کا	ہے	کو	بیا	ہ	ہی	ب

انترا ۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
نی	نی	نی	تا	نی	تا	تا	تے	ن	دھاپا	دھاپا	رےگ	رے	تا
ہم	تو	با	ب	ل	تے	رے	بے	لے	کی	ک	نی	یاں	-
ہ	ن	ن	دھا	پا	دھا	م	پا	پا	دھا	پادھا	نی تا	نی	تا
گھر	گھ	ر	ماں	-	گی	-	جا	-	ئیں	رے	-	ل	کھی
ن	دھا	پا	گا	م	گا	گا	سا	گا	گا	م	م	پادھا	ندھا
با	ب	ل	مو	-	رے	-	کا	ہے	کو	بیا	-	ہی	ب

انترا ۳

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
رے	رے	رے	رے	گا	تا	تا	ن	دھا	پا	دھانی	تا	نی	تا
ہم	تے	رے	آں	گے	نا	کی	بھو	لی	رے	تج	ڑی	یاں	-
پا	نی	نی	تا	نی	تا	تا	ن	دھا	پا	دھانی	تا	نی	سا
پچ	گیں	پی	ئیں	-	ا	ڑ	جا	-	ئیں	رے	-	ل	کھی
ن	دھا	پا	گا	م	گا	گا	سا	گا	گا	م	م	پادھا	ندھا

انترا مقطع

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م	م	پا	نی	نی	نی	نی	تا	تا	نی	تا	تا	نی	تا
ا	می	ر	خ	س	رو	-	یوں	-	ک	ہیں	-	تے	را
ن	ن	ن	دھا	پا	دھا	م	پا	پا	دھا	پادھا	نی تا	نی	تا
دھن	دھو	ن	بھا	-	گ	س	ہا	-	گ	رے	-	ل	کھی

ن دھا پا | گا م گا | گا سا گا گا | م م | پادھا ن دھا
با ب ل | مو - رے - | کا ے کو | بیا - | ہی ب

انترے کے چار طریقے ہیں باقی انترے ان میں سے جس طریقے پر چاہیں گائیں مگر مقطع کا انترا بعد میں ہی کہنا چاہئے۔

منڈھا بطرز بھیرویں

بھیرویں میں یوں تو تمام سر کومل ہیں مگر چونکہ ایک راگ میں ٹھمریاں دادرے غزلیں اور دیگر ہلکی پھلکی چیزیں گائی جاتی ہیں۔ اس وجہ سے ان کی طرزوں کو خوبصورت بنانے کے بعض جگہ دونوں رکھیں۔ دونوں مدھیں۔ دونوں نکھادیں الغرض بارہ سر تک استعمال کئے جاتے ہیں۔

آروہی۔ سا رگ م پا دں سا

امروہی۔ سا ں دپا م گ ر سا

منڈھا بطرز بھیرویں (تال سات ماترہ)

آستائی۔ پربت بانس منگا مورے بابل۔ نیکا منڈھا چھواؤ رے
امواتلے سے ڈولا جو نکلا کوئل شبد سنائے رے

انترا ۲۔ تو کیوں روئے موری کالی کوئلیا۔ ہم جالیں پی کے دیس رے
میری بیٹی تیرے محلوں کی باندی۔ میں تیرا باندی غلام رے
تیری بیٹی میرے محلوں کی رانی ہم تیرے طابع دار رے
امیر خسرؔو یوں کہیں تیرا
دھن دھن بھاگ سہاگ رے

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	نی	نی	سا	نی	سا	سا	ر	سا	ر	نی	نی	سا	سا
پر	ب	ت	باں	-	س	من	گا	مو	رے	با	-	ب	ل

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
سارے	گ	گ	ر	سا	ر	سا	دِ	دِ	نِی	دنی	دنی	سا	سا
نی	کا	-	من	ڈہا	-	چھ	وا	-	وُ	رے	-	-	-
م	م	م	گام	پا	م	م	گ	رے	گ	سا	رے	گ	گ
نی	کا	-	من	ڈہا	-	چھ	وا	-	وُ	رے	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م	م	م	مپا	د	پا	م	گم	گ	رے	سا	رے	گ	گ
ام	ہوا	ت	لے	-	سے	-	ڈو	لا	جو	ن	گ	لا	-
سارے	گ	مپا	م	گ	ر	سا	دِپ	دِ	نِی	سا	نِی	سا	سا
کو	یے	ل	ش	ب	د	س	نا	-	ئے	رے	-	-	-
م	م	پاد	پا	م	گرے	گ	سا	سا	دے	گ	رے	گ	گ
کو	یے	ل	ش	ب	د	س	نا	-	ئے	رے	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	پا	پا	پاد	پاد	پام	پام	گم	گ	رے	سارے	سارے	گرے	گ
ا	ئی	ر	نج	س	رو	-	یوں	-	ک	ہیں	-	تے	را
سارے	گ	مپا	م	گ	ر	سا	گرے	گ	گ	[illegible]	سا	نِی	سا
دھن	دھ	ن	کھا	-	گ	س	ہا	-	گ	رے	-	-	-
گم	پاد	پام	گرے	گ	ر	سا	دِپ	دِ	نِی	دِ	نِی	سا	سا
دھن	دھ	ن	کھا	-	گ	س	ہا	-	گ	رے	-	-	-

انترا دو طریقے سے لکھا گیا ہے۔ باقی انترے انہیں دو طریقوں میں سے کسی بھی طریقہ پر لکھے جا سکتے ہیں۔ مگر مقطع کا انترا بعد میں ہی کہنا چاہیے۔

جھولا گیت طرز پیلو (تال سات ماترہ)

آستائی۔ سیاں برکھا میں لینے آئے۔ سن ری سکھی ہم جھولن نہ پائے
سن ری سکھی ہم جھولن نہ پائے

انترا۔ باگ اندھیری تال کنارے۔ مرلا جھنگارے بادل کارے
سن ری سکھی ہم جھولن نہ پائے

انترا۔ بابل گھر سوتی جھولا ڈالاتی۔ سب سکھین سنگ جھولا گاتی
سن ری سکھی ہم جھولن نہ پائے

آستائی

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
نی	دہا	سا	سا	رے	پا	م	گا	سا	رے	گا	گا	سا	سا
سی	یاں	ب	ر	کھا	-	یں	لے	-	نے	-	آ	-	ئے
رےگ	رے	م	پا	پادہا	ندہا	پا	م	پا	م پا	دہا پا	مگا	م گا	رے
س	نا	ری	س	کھی	ھ	م	جھ	ل	ن	نا	پا	-	ئے
رےگ	سارے	سانی	سا	رےم	پادہا	م	گا	رےسا	رے	گا	گا	سانی	سا
سی	یاں	ب	ر	کھا	-	یں	لے	-	نے	-	آ	-	ئے

انترا

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
گارے	گارے	سانی	سا	رےم	پادہا	م	گا	رےسا	رے	م	گا	رےسا	نیسا
با	-	گ	اں	دھے	-	ری	تا	-	ل	ک	نا	-	رے
نی	دہا	سا	سا	رےگا	م	م	مگا	رےسا	رے	گا	گا	سانی	سا
م	ر	لا	جھیں	گا	رے	-	با	-	د	ل	گا	-	رے
رےگ	رے	م	م	پادہا	ندہا	پا	گا	م	گا	م	رےگ	رے	سا
س	ن	ری	س	کھی	ھ	م	جھو	ل	ن	نا	پا	-	-

انترا

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
رے	رے	م	پا	مپا	دہاں	دھاپا	م	م	پا	پا	مپا	دھاپا	م
با	پل	گھ	ر	گھ	-	تی	جھو	-	لا	دھ	لا	-	تی
رے	م	پادھا	ن	دھا	دھا	پا	م	م	پا	پا	پادھا	مگا	رے
س	ب	س	کھی	یوں	سن	گ	جھو	-	لا	-	گا	-	تی
م	پا	نی	تا	ن	دھا	پا	پادھا	ن دھا	پادھا	پا	گ م	رےگا	رے
س	ن	ری	س	کھی	ھ	م	جھو	ل	ن	نا	پا	-	ئے

طرز پیلو جھولا گیت روپک تال (قوالی تال ۷ ماترہ)

آستائی ۔ پنجتن مورے من میں بس گئے ری بس گئے نبیؐ و رسولؐ

انترا ۔ لا الٰہ الا اللہ پڑھ کے جھولا ڈالا جھولیں گے علیؓ و بتولؓ

آستائی

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
م	گارے	سا	رے	نی	سا	سا	گا	رے	م	م	پا	گا	گا
پن	ج	ت	ن	مو	رے	-	م	ن	میں	-	ب	س	-
سا	سا	رے	گا	نی	سا	سا	ر	د	د	پا	پار	پا	پا
گ	-	-	-	ئے	-	-	ب	س	گ	ئے	ن	بی	-
دپا	مگا	رےگا	مپا	م	گا	م	رے	گا	سا	رے	نی	سا	سا
او	-	ر	-	ر	سو	ل	پن	ج	ت	ن	مو	-	رے
رے	م	پادھا	ن	دھا	پا	دھا	م	گا	رے	گا	نی	سا	سا
م	ن	میں	-	ب	-	س	گ	-	ئے	-	ری	-	-

انترا

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
گارے	گا	رے	سا	نی	نی	سا	رے	رے	م	پا	دھا	م	گا
لا	ا	ا	لر	ل	ل	لھ	ب	ڈہ	کے	-	جھو	-	-
سا	سا	رے	گا	سا	نی	سا	گام	پادھ	پا	پا	د	پا	پا
ڈا	-	-	-	لا	-	-	جھو	-	لیں	گے	ع	لی	-
دھاپا	مگا	رےگا	مپا	م	گا	م	گام	رےگا	سارے	سا	نی	سا	سا
او	-	رے	-	ب	تو	ل	پن	ج	ت	ن	مو	رے	-

ساون گیت تلک کامود

آستائی۔ خواجہ موری نیا پار لگا جا نیا موری ڈوبے منجدھار
انترا۔ علیؑ و نبیؐ کے میں بلہاری، وہ ہی ہمارے ہیں سردار

آستائی

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
گام	رےگا	سارے	نی	نی	سا	سا	گا	رے	م	م	پا	گا	گا
خوا	جہ	مو	ری	نیٔ	-	یا	پا	-	-	-	-	-	-
سا	سا	رےگا	نی	سا	سا	سا	گا	پادھ	پا	د	د	پا	پا
ر	-	-	ل	گا	-	-	نیٔ	یا	مو	ری	ڈو	بے	منجھ
دھاپا	مگا	رےگا	مپا	م	گا	م	رےگا	گا	سا	رے	نی	سا	سا
-	-	من	جھ	دا	-	ر	خوا	جہ	مو	ری	نیٔ	-	یا

انترا

۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
گام	پاد	د	پا	د	پا	پا	دپا	مگا	رےگا	مپا	م	گا	م
ع	لی	و	ن	بی	کے	-	میں	-	ب	ل	ہا	-	ری
گام	پاد	د	پا	د	پا	پا	دپا	مگا	رےگا	مپا	م	گا	م
دہ	-	ہی	ھ	ما	رے	-	ہیں	-	س	ر	دا	-	ر
گام	رےگا	سارے	نی	نی	سا	سا	گا	رے	م	م	پا	گا	گا
خوا	جہ	مو	ری	نی	یا	-	پا	-	-	-	-	ر	-

ہولی مشر کھماج

گنج شکر کے لال نظام الدین چشت نگر میں پھاگ رچایو
خواجہ معین الدین خواجہ قطب دین پریم کے رنگ میں موہے رنگ ڈالو
سیس مکٹ رنگ کی پچکاری مورے آنگن ہولی کھیلن آیو
کھلوائے چشتیوں ہولی کھیلو خواجہ نظام کے روپ میں آیو
اپنے رنگیلے پہ ہوں میں واری جن موہے لال گلال بنایو
خواجہ نظام الدین چتر کھلاڑی بیاں پکڑ موپے رنگ ڈالو
دھن دھن بھاگ ان کے موری سجنی جنہوں نے ایسے پیتم پایو

نوٹ

اس ہولی کے اور بھی انترے ہیں جو اکثر قوال گاتے ہیں ہم کو جتنے یاد تھے۔ وہ ہم نے لکھ دیئے۔ اکثر قوال دو دو سطریں ملا کے ایک انترا بناتے ہیں۔

آستائی

۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
سا	گا	گا	گا	م	گا	م	پا	پا	دھا	پا	دھا	پادھا	نی سا
گن	ج	ش	ک	ر	کے	-	لا	ل	ن	ظا	م	دی	ن
سا	سا	سا	ن	ن	دھا	پا	گام	پا	دھا	گا	م	گا	گا
چش	ت	ن	گ	ر	مي	-	بھا	گ	ر	چا	-	یو	-

انترا

۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
نی	نی	نی	سا	نی	سا	سا	ن	دھا	پا	دھا	نی	سانی	سا
خوا	جہ	م	عی	ن	دی	ن	خوا	جہ	ق	ط	ب	دی	ن
پادھا	نی	نی	سا	نی	سا	رے	ن	دھا	پا	گا	م	گا	گا
پرے	م	کے	رن	گ	مي	مو	ہے	رں	گ	ڈا	-	لو	-

انترا

۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
رے	رے	رے	رے	سا	نی	سا	ن	ن	پا	دھانی	سا	نی	سا
سی	س	م	ک	ٹے	رن	گ	کی	پی	پچ	کا	-	ری	-
رے	ن	ن	دھا	نی	دھا	پا	مپا	دھا	پا	گام	گا	رے	سا
مو	رے	آن	گ	ن	ہو	لی	گھ	ل	ن	آ	-	یو	-

کہہ مکرنیاں، پہیلیاں۔ ڈھکوسلے۔ دوسخنے وغیرہ

حضرت امیر خسروؒ نے ہندی فارسی شاعری میں چیتاں۔ پہیلیاں، کہہ مکرنیاں ڈھکوسلے۔ دوسخنے وغیرہ کی جو صنعتی چیزیں لکھی ہیں۔ جن کو اکثر قوال گاتے ہیں۔ جن سے ہر شخص اپنی ذہنیت کے مطابق لطف اندوز ہوتا ہے۔ صوفی درویش حضرات اپنے بلند خیال کی پرواز کے مطابق تصوف کے رنگ میں اپنا مطلب نکال کر وجد و حال فرماتے اور دوسری ذہنیت کے لوگ اپنے مطلب کے مطابق لطف اندوز ہوتے اور وہ صورت پیش آتی۔

ایک گانے والی قیمتی زیورات وغیرہ پہنے ایک محفل میں یہ چیز گا رہی تھی "میں جنگل میں کھڑی اکیلی" ایک صوفی صاحب کو اس گانے پر وجد آنے لگا۔ ایک ڈاکو صاحب بھی اس گانے پر بہت روئے۔ گانے کے بعد لوگوں نے صوفی صاحب سے پوچھا۔ حضرت آپ اس کا مطلب کیا سمجھے۔ انہوں نے فرمایا میاں یہ انسان کی حقیقت کا بیان ہے کہ انسان کا دنیا میں کوئی نہیں ہے۔ ان ڈاکو صاحب سے پوچھا تم کیا سمجھے اور کیوں روئے وہ بولے وہ بندہ اپنی قسمت کو رو رہا تھا کہ یہ اتنا زیور وغیرہ پہنے جنگل میں اکیلی کھڑی تھی ہم اس وقت وہاں کیوں نہیں پہنچے۔

الغرض حضرت امیر خسروؒ کے کلام کی ایک یہ خصوصیت بھی ہے کہ جہاں ان کے کلام سے اہل علم اور صاحب عقل و فہم نے استفادہ حاصل کیا ہے۔ وہاں انہوں نے کم فہم اور عورتوں بچوں تک کی تفریح طبع کے لئے ایسی چیزیں بھی بنائی ہیں جن سے وہ لوگ لطف اندوز بھی ہو سکیں اور استفادہ بھی حاصل کر سکیں۔

اس لئے یہاں ایسی چند چیزیں محض نمونتاً لکھ رہے ہیں تاکہ اس صورت سے وہ چیزیں محفوظ بھی ہو جائیں اور گانے میں بھی کام آسکیں۔

کہہ مکرنی بطرز امین (تال قوالی آٹھ ماترہ)

آستائی۔ سگری رین مورے سنگ جاگا۔ بھور بھئی تو بچھڑن لاگا
انترا۔ اسکے بچھڑے پھاٹت ہیا۔ اے سکھی ساجن نہ سکھی دیا

([illegible])

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	رے	گا	رے	گا	گا	رے	رے	گا	ما	گاما	پا	دہا	دہا	پا	پا
س	گ	ری	رے	-	ن	مو	-	گ	سن	-	سہے	جا	-	گا	-
نی سا	پادہا	دہا	پا	نی	دہا	پاما	پا	گا	رے	گاما	پا	رے	گا	رے	سا
بھو	-	ر	بھ	ئی	-	تو	-	ب	چھ	ڑ	ن	لا	-	گا	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	ما	دہا	پا	دہا	نی	سا	سا	گارے	سارے	رے	سا	سا	نی	دہا	پا
اُ	س	کے	-	ب	چھ	ڑے	-	پھا	-	ٹ	ت	ہی	یے	یا	-
پا	دہا	نی	سا	دہا	نی	دہا	پا	پا	دہا	پاپا	پا	رے	گا	رے	سا
اے	-	س	کھی	سا	-	ج	ن	نا	-	س	کھی	دی	-	یا	-

کہہ مکرنیاں کی صنعت میں یہ خوبی ہے کہ پہیلی میں تو اسکا جواب اور نام بھی ہے۔ مگر کہہ مکرنی میں ایک پہیلی صحیح جواب دیتی ہے مگر اس کو غلط کہہ کر جو دوسری بات کہی جاتی ہے وہ بھی درست ہوتی ہے۔

کہہ مکرنی بطرز کھماج

آستائی۔ سرب سلونا سب گن نیکا۔ وا بن سب جگ لاگے پھیکا
انترا۔ واکے سر پہ سوہے کون۔ اے سکھی ساجن نا سکھی نون

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	سا	گا	م	گا	م	پادھا	نیسا	ں	ں	دھا	پا	گا	م	گا	گا
س	ر	ب	س	لو	-	تا	-	س	ب	گ	ن	نی	-	کا	-
نی	نی	سا	نی	سا	سا	نیدھا	پادھا	سا	ں	دھا	پا	دھا	پا	گام	گا
وا	-	ب	ن	س	ب	ج	گ	لا	-	گے	-	بھی	-	کا	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	دھا	نی	سا	نی	سا	سا	سا	رے	سا	نی	سا	ں	دھا	پا
وا	-	کے	-	س	ر	پ	ر	سو	-	وے	-	گو	-	-	ن
سا	گا	رے	سا	دھا	ں	دھا	پا	پادھا	ں	دھا	پا	گا	م	گا	گا
اے	-	س	کھی	سا	-	ج	ن	نا	-	س	کھی	نو	-	-	ن

کہہ مکرنی بطرز دیس

آستائی۔ وہ آوے تب شادی ہووے اس بن راجا اور نہ کوئے
انترا۔ میٹھے لاگیں واکے بول۔ اے سکھی ساجن نا سکھی ڈھول

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	م	رے	رے	م	پا	نی	نی	پانی	سا	نی	سا	رے	ن	دھا	پا
دہ	-	آ	-	دے	-	ت	ب	شا	-	دی	-	بھو	-	دے	-
نی	نی	سا	رے	سا	ن	دھا	پا	دھا	م	پادھا	پا	گام	گا	رے	سا
اُ	س	ب	ن	دو	-	جا	-	او	-	ر	نا	کو	-	ئے	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	رے	م	پا	نی	نی	سا	سا	رے	م	گا	رے	سا	نی	سا	سا
ہی	[illegible]	کھے	-	لا	-	گی	-	وا	-	کے	-	بو	-	-	ل
رے	م	گا	رے	سا	ن	دھا	پا	پا	ن	دھا	پا	گام	گا	رے	سا
اے	-	س	کھی	سا	-	ج	ن	نا	-	س	کھی	دھو	-	-	ل

چیستاں (پہیلی) تلک کامود

آستائی۔ حل کرنے جل میں رہے
انترا۔ آنکھوں دیکھا خسروؔ کہے

[illegible]

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	رے	م	پا	ن	دھا	پادھا	پا	رے	م	پا	دھا	م	گا	رےگا	سا
ج	ن	ک	ر	ب	-	جے	-	ج	ل	میں	-	ر	-	ہے	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	پا	نی	سا	رے	ں	دھا	پا	م	پا	دھاپا	دھا	م	گا	رےگا	سا
آں	-	کھوں	-	دے	-	کھا	-	نخ	س	رو	-	ک	-	کھے	-

چیستان بطرز بلاول (تال قوالی آٹھ ماترہ)

آستائی۔ سب کوئی اسکو جانے ہے۔ پر ایک نہیں پہچانے ہے
انترا۔ آٹھ دھڑی میں سیکھا ہے۔ فکر ہے کیا ان دیکھا ہے (تال)

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	گا	م	رے	گا	پا	دھا	نی	دھا	نی	دھانی	سا	دھا	نی	دھا	پا
س	ب	کو	ئی	اُ	س	کو	-	جا	ـا	نے	ہے	ہے	-	پ	ر
نی	نی	سا	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	نی	دھا	پا	م	گا	رے	سا
اے	-	ک	نا	ہیں	-	پہچ	-	جا	-	نے	-	ہے	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	دھا	نی	دھانی	سا	رے	سا	رے	گا	رے	سا	دھا	نی	دھا	پا
آ	-	ٹھ	دھ	ڑی	-	م	ں	ے	-	کھا	-	ہے	-	-	-
سا	رے	سا	نی	سا	نی	دھا	پا	گام	گا	دھا	پا	م	گا	رے	سا
فِ	ک	ر	ہے	کیا	-	ان	-	د	ے	کھا	-	ہے	-	-	-

چیستاں راگ ایمنی بلاول (تال قوالی آٹھ ماترہ)

آستائی ۔ بالا تھا جب سب کو بھایا ۔ بڑا ہوا کچھ کام نہ آیا
انترا ۔ خسرو کہدیا اسکا ناؤں ۔ بوجھو نہیں تو چھوڑ دو گاؤں
(دیا)

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	گا	رے	گا	ما	پاما	پا	دہا	دہا	پاما	پا	گا	م	گا	رے
با	-	لا	-	تھا	-	ج	ب	س	ب	کو	-	ٹھا	-	یا	-
گا	ما	پادہا	نی	دہا	نی	دہا	پا	پا	دہا	پاما	پا	گام	گا	رے	سا
ب	ڑا	سچ	-	دا	-	ک	چھ	کا	م	نا	-	آ	-	یا	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پاما	پا	دہا	پا	دہا	نی	دہانی	سا	نی	رے	گا	رے	سا	نی	دہا	پا
خ	س	رو	-	کہ	دی	یا	-	اُ	س	کا	-	نا	-	ؤں	-
سا	نی	دہا	پا	ما	پا	دہا	پا	پاما	پا	دہا	پا	گام	گا	رے	سا
بو	-	جھ	-	ں	ہیں	تو	-	چھو	-	ڑو	-	گا	-	ؤں	-

چیستاں بطرز بھیرویں (تال آٹھ ماترہ)

آستائی ۔ اس ناری کا ایک ہی ناز ۔ بستی باہر وا کا گھر
انترا ۔ پیٹھ سخت اور پیٹ نرم ۔ منہ میٹھا تاثیر گرم
(تربوز)

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	د	پام	پا	گ	م	پاد	پا	گ	رے	گ	م	گ	رے	گم	پا
ا	س	نا	-	ری	-	کا	-	اے	-	ک	-	ہی	-	ن	ر
م	پا	د	پا	پاد	ن	د	پا	گ	م	ا	م	گرے	گ	ر	سا
ب	س	تی	-	با	-	ھ	ر	وا	-	-	کا	گھ	-	ر	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	م	پا	د	ن	ن	سا	سا	سارے	رم	گ	ر	سان	سان	د	پا
پی	.	کھ	س	خ	ت	او	ر	پے	-	ٹ	-	ن	-	ر	م
سا	ر	سان	سا	ن	د	پام	پا	گ	م	پاد	پا	م	گ	ر	سا
منہ	-	می	-	ٹھا	.	تا	-	ٹی	-	ر	-	گ	-	ر	م

چیتان بطرز جھنجھوٹی (تال قوالی آٹھ ماترہ)

آستائی ۔ ادھر چلمن ادھر چلمن بیچ کلیجہ دھڑکے
انترا ۔ امیر خسرو یوں کہیں وہ، دو دو انگلی سرکے

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
ني	ني	سا	رے	سانی	سا	ی	دپا	سا	رے	گا	م	گارے	گا	م	گا
ا	-	دھ	ر	پچ	ل	م	ن	اُ	-	دھ	ر	چ	ل	م	ن
پادپا	ن	دپا	پا	دپا	پا	م	گا	رےگا	م	گا	م	رے	گا	ني	سا
سیہ	سا	تی	-	با	..	ھ	ر	وا	-	کا	-	گھ	-	ر	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پام	پا	دھا	پا	م	پا	دھا	ں	دھا	نی	سا	سا	سا	رے	سانی	سا
ا	-	می	ر	خ	س	رو	-	یوں	-	ک	ہیں	دہ	-	تو	-
رے	گا	رے	سا	دھا	ں	دھا	پا	رے	گا	م	گا	رے	گا	نی	سا
دو	-	دو	-	ان	-	گ	ل	س	-	ر	-	کے	-	-	-

چیستاں بطرز آساوری (تال آٹھ ماترہ)

آستائی - ایک انوکھا گھر بنایا - اوپر نیو نیچے گھر چھایا
انترا - بانس نہ بلی بندھن گھنے - کہو خسروؔ گھر کیسے بنے

(بئے کا گھونسلا)

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	رے	م	پا	د	د	پا	پا	د	پا	م	پا	گ	رے	م	پا
اے	-	ک	ا	نو	-	کھا	-	گھ	-	ر	ب	نا	-	یا	-
پا	د	ں	سا	د	ں	د	پا	د	ں	د	پا	گ	رے	م	پا
او	-	پ	ر	نے	و	نی	چے	گھ	-	ر	ب	نا	-	یا	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	د	ں	سا	رے	سا	نی	سا	سارے	گ	رے	سا	رے	سا	ں	سا
باں	-	س	نہ	بل	-	لی	-	بن	-	دھ	ن	گھ	-	نے	-
رے	ں	د	پا	د	پا	م	پا	رے	رے	م	پا	م	گ	رے	سا
ک	ہو	خ	س	رو	-	گھ	ر	کے	-	سے	-	ب	-	نے	-

چیستاں راگ کافی (تال قوالی آٹھ ماترہ)

آستائی۔ چار مہینے بہت چلے اور آٹھ مہینے تھوڑی
انترا۔ امیر خسرو یوں کہیں تو بوجھ پہیلی موری

(گھڑی)

آستائی

١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	٨	١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	٨
پا	م	پادہا	ں	دہا	پا	م	پا	گ	گ	رے	رے	گ	م	پا	پا
چا	ر	م	-	ہی	-	نے	-	ب	ہ	ت	-	چ	-	لے	-
پا	دہا	پادہا	ں‌تا	ں	دہا	پام	پا	م	م	پا	پا	م‌پا	دہاپا	گ	رے
آ	ٹھ	م	-	ہی	-	نے	-	تھو	-	-	-	ڑی	-	-	-

انترا

١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	٨	١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	٨
م	م	پا	دہا	نی	تا	نی	تا	سارے	گ	رے	تا	سا	ں	دہا	پا
ا	می	-	ر	خ	س	رو	-	یوں	-	ک	-	ہیں	-	تو	-
پا	دہا	پادہا	ں‌تا	ں	ں	دہا	پا	دہا	پا	م	پا	م	گ	رے	سا
بو	-	جھ	-	-	-	پ	-	ہے	-	لی	-	مو	-	ری	-

چیستاں بطرز ضلع پیلو (تال آٹھ ماترہ)

آستائی۔ ایک نار بھونرا سی کالی۔ کان نہیں وہ پہنے بالی
انترا۔ ناک نہیں وہ سونگھے پھول۔ جتنا عرض اتنا طول

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	پا	گ	رے	گ	رے	سا	رے	نی	نی	سا	رے	گ	گ
اے	ک	-	نا	ر	بھوں	-	را	-	سی	کا	-	لی	-
سا	گا	گا	گام	پا	دھا	پا	گا	گا	م	گ	رے	نی	سا
کا	ن	ن	ہیں	-	دہ	-	پ	ھ	نے	با	-	لی	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گام	پا	دھا	نی	نی	تسا	تسا	پا	دھا	پا	گا	م	گا	م
نا	-	ک	ں	ہیں	دہ	-	سوں	-	سگھے	کچھو	-	ل	-
پا	نی	تسا	ں	دھا	پا	م	گا	م	پا	گ	رے	نی	سا
خ	ت	نا	عر	-	ض	-	ا	ت	نا	طو	-	لی	-

دہی فروش (ذو معنی) بطرز کیدارا (سات ماترہ)

آستائی ۔ گوری کہ تو در حسن و لطافت چوں ہی ۔ آں دیگ دہی بر سر تو چتر سہی

انترا ۔ از ہر دو لبت ترکہ شکری ریزد ۔ ہر گاہ بگوی کہ دہی لیہو دہی

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	ما	پا	دھا	پا	پا	پا	پا	ما	پا	دھا	پا	م	م
گو	ی	کہ	تو	-	در	-	حس	نو	ل	طا	فت	چوں	ہی
دھا	نی	تسا	دھا	ں	دھا	پا	پانی	دھا	پا	م	م	رے	سا
آں	دے	گ	د	ہی	بہ	سر	تو	-	چڑ	ت	ر	س	ہی

انترا

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
پاما	پا	پا	دہا	نی	ستانی	ستا	ستا	رے	ستا	دہا	ں	دہا	پا
از	ہر	دو	ل	بت	تر	کہ	ش	کر	ی	رے	-	ز	د
ماپا	دہا	ں	دہا	پا	م	م	پا	دہا	پا	م	گام	رے	سا
ہر	گا	•	ب	گو	ی	کہ	د	ہی	ے	سہ	-	د	ہی

تیل فروش کا لڑکا بطرز مشر کھماچ (قوالی سات ماترہ)

آستائی۔ تیلی پسرے کہ می فروشد تیلے۔ ازدست وزباں ادوا دیلے
انترا۔ خالے زرخش دیدم گفتم کہ تیست۔ گفتا کہ بروئیست دریں تل تیلے

آستائی

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
سا	گا	م	پا	دہا	نی	ستا	ں	دہا	پا	دہا	پا	گام	گا
تے	لی	-	پ	س	رے	کم	می	ف	رو	ش	د	تے	لے
نی	نی	ستا	دہا	ں	پا	دہا	دہاں	دہا	پا	گام	گا	رے	سا
از	دس	تو	ز	-	باں	-	او	-	دا	دے	-	لے	-

انترا

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
پا	نی	نی	ستا	نی	ستا	ستا	گا	رے	گا	ستا	نی	ستا	ستا
خا	ئے	زر	خش	دی	د	مر	گف	تم	کہ	تی	-	س	ت
رتے	نی	ستا	ں	ں	پا	دہا	پاں	دہا	پا	گام	گا	رے	سا
گف	تا	کہ	ب	رو	نے	ست	د	-	ریں	تل	-	تے	لے

معمہ دریائے گنگا بطرز ایمن (تال سات ماترہ)

آستائی۔ گنگا کہ وے از لطف با صفا شد روشن
نامش بر خواں کہ آیت آمد بدہن
انترا۔ از دانۂ سنبلہ زنب بیروں برد
دانگاہ بگیر تو دپائش بشکن

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گا	گا	رے	گا	ما	گاما	پا	دہا	دہا	پا	ما	پا	ما	گا
گن	گا	-	کہ	وے	لط	ف	با	ص	فا	ش	د	رو	شن
ما	پا	پا	دہا	نی	دہا	پا	دہا	نی	سا	نی	نی	دہا	پا
نا	مش	بر	خوں	-	کہ	-	آ	یت	آ	مد	ب	دہ	ن

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	پا	پا	دہا	نی	سانی	سا	سارے	گا	رے	سا	نی	دہا	پا
از	دا	ن	ئے	سن	ب	لہ	ز	نب	بے	رو	ں	برو	-
دہانی	سا	نی	دہا	نی	دہا	پا	گا	ما	پا	رے	گا	رے	سا
دا	نگا	ہ	گی	ب	ر	تو	د	پا	ئش	ب	ش	ک	ن

نسخہ علاج چشم بطرز بلاول (تال قوالی آٹھ ماترہ)

آستائی۔ لودھ پھٹکری مرداسنگ۔ ہلدی زیرا ایک ایک ٹنگ
انترا۔ افیوں چنا بھر جس چار۔ اڑد برابر تھوتھا ڈار

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	نی	سا	رے	گا	رے	گا	گا	گا	م	گا	م	گا	رے	گا	گا
و	-	د	چھٹ	ک	-	ری	-	م	ر	وا	-	سن	-	گ	-
گا	م	گام	پا	نی	دھا	پا	پا	مگا	رے	گا	م	گارے	گا	رے	سا
ہل	-	دی	-	زی	-	را	-	اے	ک	اے	ک	تن	-	گ	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	دھا	نی	دھانی	سا	رے	سا	سا	رے	گا	رے	سا	نی	دھا	پا
ا	نی	لیے	ن	پچ	نا	کجھ	ر	م	ر	چیں	-	چا	-	ر	-
دھا	نی	سانی	سا	نی	نی	دھا	پا	گا	رے	گام	پا	م	گا	رے	سا
اُ	ر	د	-	ب	را	ب	ر	کھو	-	ٹھا	-	ڈا	-	ر	-

فرمائشی شعر بطرز غارا (تال آٹھ ماترہ)

آستائی۔ ہر موئے کہ در در زلف صنم ست۔ صد بیضۂ عنبریں بر آں موئے صنم ست
انترا۔ چوں تیر مداں راست دلش را زیرا۔ چوں خربوزہ دندانش میاں شکم ست

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سانی	سا	دھا	نی	سا	نی	سا	سا	رے	گا	م	گا	رے	گ	رے	سا
ہر	-	مو	ئے	کہ	-	د	ر	د	ر	زل	ف	صن	ن	مس	ت
گا	م	دھا	ن	دھا	پا	مگا	م	رے	گ	رے	گ	سا	رے	نی	سا
صد	بے	صنہ	-	عن	ب	ری	-	بر	آں	مو	ئے	ص	ن	مس	ت

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۱	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	م	دھا	نی	تا	نی	تا	تا	رے	گ	رے	گ	تا	رے	نی	تا
چوں	ـ	تے	ر	م	داں	راس	ت	د	ل	ش	را	رتی	ـ	را	ـ
نی	نی	تا	سا	دھا	ن	دھا	پا	گا	م	گا	م	رے	گ	رے	سا
چوں	خر	پ	زہ	دن	وا	ن	ش	بیا	ـ	ن	ـ	ش	ک	ـ	تہ

نوٹ: روایت ہے کہ خواجہ عزالدین نے حضرت امیر خسروؒ کی شعر گوئی کے امتحان کے لئے کہا کہ موبیضہ۔ تیر۔ خربزہ یہ چوڑ لفظ ملا کر شعر کہو۔ حضرت امیر خسروؒ نے برجستہ یہ شعر کہے۔

فرمائشی دوہا بطرز ضلع پیلو تال سات ماترہ

آستائی۔ کھیر پکا دن کھہ گئے پر خر دیو جلا

انترا۔ آیا کُتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	پا	پا	م گ	دھا	پا	پا	گ	گ	رے	گ	گ	رے	رے
کھی	ر	پ	کا	ـ	و	ن	کہہ	ـ	گ	ئے	ـ	ـ	ـ
نی	نی	سا	رے	گ	رے	گ	رے	رے	رے	ما	پا	سا	سا
چ	ر	ـ	خر	ـ	دی	ـ	ب	ـ	ج	لا	ـ	ـ	ـ

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گا	گا	گا	م	م	گا	م	(ب)	پا	دھا	نی	تا	نی	تا
آ	یا	ـ	کُ	تا	ـ	ـ	تھ	ـ	ـ	آ	یا	ـ	ـ

ن ن ن | دہا دہا | یا یا | رے پا دہا پا | گ رے | نی سا
بے - کھی | ڈھو - | ل - | ب - - | جا - | - -

نوٹ: مشہور روایت ہے کہ حضرت امیر خسرؒو ایک کنوئیں پر پانی پینے گئے۔ عورتوں نے آپ کو پہچان لیا اور کہا ہماری چیزوں کا دوہا بنا کر سناؤ گے تو پانی پلائیں گے۔ ایک نے کہا کھیر، دوسری نے کہا چرخہ۔ تیسری نے کہا۔ کتا اور چوتھی نے کہا ڈھول۔ آپ نے فوراً یہ دوہا کہا اور پانی پیا۔

غزلیات اور انکی طرزیں

تاریخی حقیقت کو مدنظر رکھ کر یہ کہنا حق بجانب ہے کہ مروجہ تمام کلاسیکل مروجہ ہندوستانی موسیقی کے گانے مثلاً خیال دھرپد۔ ترانہ ٹھمری ٹپہ وغیرہ وغیرہ غزل کے ہی ممنون منت ہیں۔ کیونکہ ان مروجہ کلاسیکل گانوں کی تاریخ غزل سے بہت بعد کی ہے۔

اور یہ کہنا بھی حقیقت کے خلاف ہے کہ قوالی کی ابتدا حضرت امیر خسرؒو کے زمانہ سے ہوئی۔ کیونکہ قوالی کی تاریخ بھی حضرت امیر خسرؒو سے بہت پرانی ہے۔ کیونکہ حضرت خواجہ معین الدین چشتیؒ اجمیری اور ان سے پہلے بزرگوں کے حالات میں قوالوں کے نام اور قوالی کا ذکر پایا جاتا ہے (جس کو سماع کہا جاتا ہے)۔

البتہ جن لوازمات کے ساتھ آجکل قوالی رائج ہے۔ یعنی ستار۔ طبلہ ڈھولک وغیرہ اور راگ و تال کے اصول و قواعد کی پابندی کے ساتھ جو طریقہ آج کل رائج ہے، یہ حقیقتاً حضرت امیر خسرؒو کے زمانہ سے شروع ہوا ہے۔ کیونکہ اس سے پہلے سماع یا قوالی صرف دف پر عربی فارسی کے اشعاروں کو ترنم میں گانے کو ہی کہا جاتا تھا۔ جو عربوں کا بہت پرانا گانے کا طریقہ تھا۔ حضرت امیر خسرؒو نے اپنی خداداد ذہانت اور قابلیت کی بدولت جہاں موسیقی کی مختلف صنفوں کو سنوارا۔ وہاں غزل گائیکی کو بھی نت نئی خوبیوں سے آراستہ کیا۔ اور اس فن کو ترقی دی۔

غزلوں کی طرزیں:- حضرت امیر خسروؒ کی غزلوں کی طرزیں اور دھنیں جو ان سے منصوب کی جاتی ہیں اور جو خاندانی قوالوں کے خاندانوں میں سینے بسینے آج تک چلی آرہی ہیں اگر ان کو علمی، فنی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے اور ان کی خوبیوں پر گہری نظر سے غور کیا جائے تو یہ کہنا حق بجانب ہوگا کہ ان طرزوں کی دھنوں میں جو علمی فنی اور عملی خصوصیات بھری ہوئی ہیں اور ان کی بندشوں میں جو راگ وتال کی صداقت اور علمی عملی خوبیاں ہیں وہ سینکڑوں سالوں کی کوشش و جدوجہد کے باوجود کسی اور گانے میں پیدا نہیں ہوسکیں۔

طرزوں کا تاثر:- حقیقت یہ ہے کہ جو اثر اور جو دلکشی ان غزلوں کی طرزوں کی دھنوں کی بندشں کے سروں میں پوشیدہ ہے۔ ہمارے کلاسیکل گانے آج تک اس نعمت سے محروم ہیں کیونکہ ان میں یہ اثرات ہیں کہ جو فن موسیقی سے واقف ہیں وہ بھی اور جو ناواقف ہیں وہ بھی یکساں لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ یہاں تک دیکھا ہے کہ جو لوگ زبان سے بھی ناواقف ہیں اور موسیقی سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتے مگر ان پر ان بندشوں کے سروں کا ایسا اثر ہوتا ہے کہ وہ بھی وجد میں آجاتے ہیں اور سر دھننے لگتے ہیں۔

طرزوں کی خصوصیات:- حضرت امیر خسروؒ کی غزلوں کی طرزوں میں چند خصوصیات پائی جاتی ہیں جو دلکشی کا باعث ہیں۔ مثلاً

۱۔ غزلوں کی طرزوں کے لئے وہ راگ منتخب کئے جاتے ہیں جنکے سروں میں اثر پیدا کرنے کی صلاحیت موجود ہے اور ویسے ہی ان کے لئے عام فہم تال منتخب کئے ہیں۔

۲۔ ان طرزوں کی بندش کے سروں میں بڑھت اور پھیلاؤ کی اتنی گنجائش موجود ہے کہ ایک ہی مصرعہ کو گائیکی کے مختلف ڈھنگوں اور مختلف طریقوں سے سینکڑوں مرتبہ بھی کہا جائے تو ہر بار نت نئی خوبیاں

آراستہ اور عجیب و غریب علمی عملی خوبیوں سے مرصع ہو گا مگر ان خوبیوں کے اظہار اور ان کی ادائیگی کے لئے گانے والے کو ان اصولوں کی تعلیم، علمی عملی قابلیت اور دماغی صلاحیت کی ضرورت ہے۔

۳۔ کیونکہ ہر غزل کی طرز کسی مخصوص راگ اور اس کے مناسب تال میں بندھی ہوئی ہے۔ جن میں راگ کی صداقت اور تال کے مقامات کا خاص طور سے امتیاز رکھا گیا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ اس کا تعلق عمل سے ہے جس کو قلمی جامہ پہنانا مشکل و دشوار ہی نہیں بلکہ غیر ممکن ہے۔ مگر ہم سے جہاں تک ممکن ہو سکا ہے ان طرزوں کو آسان طریقہ سے نوٹیشن (تحریری جامہ پہنانے کی) کوشش کی ہے۔

الفاتحہ لطرز ایمن (تال آڑھا ماترہ)

خداوندا دلم را چشم بکشائے   بمعراج یقینم را بنمائے
دلے بخش از ثنائے خوش معمور   زبانے را ز قربِ دیگراں دور
در آسانی شکر اندیش گرداں   بدشواری سپاسم پیش گرداں

آستائی

۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	رے	گا	گا	پا	پا	دھا	دھا	نی	دھا
خ	دا	-	ون	-	دا	-	د	ل	م	را	-	چ	ش	م	-
پا	ما	گا	رے	سا	سا	رے	رے	گا	ما	گا	رے	سا	سا	سا	سا
ب	ک	شا	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ئے	-	-	ب
گا	رے	گا	گا	پا	دھا	پا	پا	دھا	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے
مغ	-	را	-	-	نح	-	یہ	قی	-	ن	م	را	-	ہ	-
گا	ما	گا	رے	سا	سا	سا	سا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	رے
ن	-	ما	-	ئے	-	-	خ	دا	-	دں	-	-	دا	-	-

انترا

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
ما	پا	پا	ما	گا	پا	پا	پا	پا	پا	دھا	نی	دھا	پا	دھا	پا	دھا
د	لے	-	ب	خ	ش	ا	ز	ش	تا	-	ئے	-	-	خو	-	ش
	نی	دھا	پا	ما	گا	گا	گا	سا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	رے
	-	-	صح	-	سو	-	ر	ز	با	-	نے	-	-	را	-	ق
	گا	گا	پا	پا	دھا	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	سا	رے	رے
	ری	-	-	-	ن	-	-	-	دی	گ	را	-	-	-	ن	-
	گا	ما	گا	رے	سا	سا	سا	سا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	
	-	-	-	-	دو	-	ر	خ	دا	-	دن	-	دا	-	-	

انترا ۲

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
پا	نی	دھا	نی	نی	سا	سا	سا	سا	نی	نی	رے	رے	سا	سا	سا	سا
د	ر	-	آ	-	سا	-	-	نی	ش	گ	ر	ان	دے	-	-	ش
	نی	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا	سا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	رے
	-	-	گ	ر	دان	-	-	ب	د	ش	دا	-	ری	-	-	س
	گا	گا	پا	پا	دھا	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا	ت	سا	سا	رے	رے
	پا	-	س	م	پے	-	-	-	ش	-	-	-	گ	-	-	-
	گا	ما	گا	رے	سا	سا	سا	سا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	گا	
	-	-	-	-	دان	-	-	خ	دا	-	دن	-	-	دا	-	-

نعت بطرز بلاول (تال سات ماترہ)

اے رسالت را علم افراختہ   دست تو تیغ شریعت آختہ

مرکبت کو بر مکاں ننہادہ پائے — قدر تو تا لامکانش تاختہ
آدم دمن دُو دُر نہ تحت اللوا — آمدہ چوں تو لوا افراختہ
جز خدا احدِ تو کس نشناخت زانکہ — کس خدا را ہمچو تو نشناختہ
بندۂ حضرو تا نوشت بد لغت تو — زاتش دل جاں خود گداختہ

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م	گا	رے	سا	رے	نی	سا	رے	رے	رے	گام	گا	رے	گا
اے	-	ر	سا	-	ل	ت	را	-	-	عل	-	م	-
گام	پا	پا	م	م	گا	گا	گا	رے	گا	رے	سا	نی	سا
اُ	ف	-	را	خ	نہ	-	د	س	ت	تو	-	تے	-
رے	-	-	گا	رے	گا	گا	گا	م	پا	م	م	گا	گا
غ	-	ش	ری	-	ئ	ت	آ	-	-	خ	-	تہ	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	پا	پا	نی	دھا	نی	نی	سا	نی	سا	دھا	ن	دھا	پا
مر	-	ک	ب	ت	کو	-	بر	-	م	کاں	-	ن	ن
م پا	دھا	پا	م	م	گا	گا	گام	گا	رے	سا	رے	نی	سا
ہا	-	دہ	پا	-	ئے	-	ق	-	د	ر	-	تو	-
رے	رے	رے	گام	گا	رے	گا	گام	پا	پا	م	م	گا	گا

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز کھماچ (تال قوالی ۸ ماترہ)

غوث عالم نظام ملت ودیں — قطب ہفت آسماں و ہفت زمیں

رہبر پیش بیں محمد نام زدہ بے پر پئے محمد گام
صوفئے در شعار صوف سلیم چرخ اطلس نہفتہ زیر گلیم
در قدم راہش از ملائک پیش پائش از بوسۂ خلائق ریش
پاک روح الٰہی بدین قوی زندہ دار شریعت نبوی
شرف آدم از نکو خلقی نائب مصطفٰے بوحیٔ خفی
آفتابیست آدمی زادہ و آسمانیست از زمین زادہ
نے ز ابرار دیدہ کس عملش نے ز ابدال یافتہ بدلش
ہر شبش زادہ عالم اسرار صبح دولت دمیدہ از شب تار
آں مریدانش رہ روانِ یقیں ہر یکے والیٔ ولایت دیں
ملک وحدت بنام ایشاں است بندہ خسرو غلام ایشانست

آستائی

۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
رے	گا	م	پا	م	م	گا	رے	سا	نی	سا	سا	رے	رے	گا	گا
غو	ش	عا	-	ل	م	-	-	ن	ظا	-	م	مل	-	-	-
گا	م	پا	پا	م	م	گا	گا	گا	ن	دھا	پا	م	م	گا	رے
ل	مت	دی	-	-	-	ن	-	ق	ط	ب	-	ھ	ف	ت	-
سا	رے	نی	سا	رے	رے	گا	گا	گا	م	پا	پا	م	م	گا	گا
-	آ	-	س	ماں	-	و	-	ھ	ف	ت	ز	مین	-	-	-

انترا

۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
پا	پا	دھا	نی	تا	نی	تا	تا	ں	ں	دھا	پا	م پا	دھانی	تانی	تا
ره	ب	ر	-	بے	-	ش	-	بیں	-	م	حم	م	-	-	د
ں	ں	دھا	پا	م پا	دھاپا	م	گا	رے گا	م پا	دھا	پا	م	م	گا	رے
نا	-	-	-	م	-	-	-	ر	-	ده	-	سبے	-	-	-

سا رے نی سا | رے رے گا گا | گا م گام پا | م م گا رے
پ - ر - | پ ئے - م | حم - م د | گا - م -

(باقی تمام سُر اسی انترے کی طرح کہے جائینگے)

غزل بطرز پٹ منجری (تال قوالی سات ماترہ)

پٹ منجری کا عربی نام کفت با کی ہے اور عربی موسیقی کے چھ راگوں میں ہال (ہنڈول) راگ کی راگنی ہے جس کو حضرت امیر خسروؒ نے پٹ منجری نام سے رواج دیا ہے اس میں رکھب دھیوت تیور۔ مدہم کومل۔ دونو گندہاریں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ آج کل یہ راگ دو طریق سے مانا جاتا ہے ایک بلاول ٹھاٹھ کی پٹ منجری میں دونوں گندہاریں اور دونوں نکھادیں ہیں۔ اس لئے نہ یہ بلاول ٹھاٹھ کی کہلا سکتی ہے نہ کافی ٹھاٹھ کی کہلا سکتی ہے۔ اس کا وادی سا اور سموادی پا ہے۔

آروہی۔ سا رے گ رے گا م پا دہاں دہا نی تا

امروہی۔ تا ں دہا پا م گا م گ رے سا

غزل بطرز پٹ منجری (تال سات ماترہ)

عیدگاہِ ما غریباں کوئے تو | انبساطِ عید دیدن روئے تو
صد ہلال عید قربانت کنم | اے ہلال ما خم ابروئے تو
اے نظام الدین محبوب خدا | جملہ محبوباں فدائے روئے تو

استائی

۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
م	م	گا	گا	رے	سا	سا	رے	رے	گ	گ	پا	رے	سا
-	باں	-	ری	غ	-	ما	-	ہے	-	گا	د	می	ہاں

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
مپا	دھا	پا	م	م	گ	گ	رے	پا	دھا	گ	گ	رے	رے
سو	-	ئے	تو	-	-	-	-	ان	ب	سا	-	ط	-
سا	سا	رے	گا	گا	م	م	مپا	دھا	پا	م	م	گا	رے
عی	-	د	دی	-	د	ن	رو	-	ئے	تو	-	-	-

انترا ۱

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
سا	م	م	پا	دھا	پادھا	ں	دھا	دھا	پا	م	م	پا	پا
ہاں	صد	ھ	لا	-	ل	-	عی	-	د	ق	ر	با	-
مپا	دھا	پا	م	م	گ	گ	رے	پا	دھا	م	گ	رے	گ
ن	ت	ک	ں	-	م	-	-	اے	ھ	لا	-	ل	-
سا	رے	سا	رے	گا	م	م	مپا	دھا	پا	م	م	گا	رے
ما	-	خ	م	-	ا	ب	رو	-	ئے	تو	-	-	-

انترا ۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
سا	م	پا	نی	نی	نی	سا	سا	سا	رے	ں	ں	دھا	پا
ہاں	اے	ن	ظا	-	م	-	دی	-	ن	م	ح	لو	-
مپا	دھا	پا	م	م	گ	گ	رے	رےم	پا	گ	گ	رے	رے
ب	-	خ	دا	-	-	-	-	جم	لہ	ع	-	لو	-
سا	نی	سا	رے	گا	مگا	م	پادھا	پا	م	گ	گ	رے	رے
ہاں	-	ف	دا	-	ئے	-	رو	-	ئے	تو	-	-	-

اس کی آستائی بھی اور انترے بھی دوسرے ماترے سے شروع ہوتے ہیں
یہ پہلے ماترے پر ہاں کا لفظ سہولیت کے لئے بڑھایا ہے تاکہ یاد کرنے میں
آسانی ہو۔ اس کے اور شعر بھی اُن ہی انتروں کے دونوں طریقوں پر گائے جائینگے

غزل بطرز الیا بلاول (تال قوالی ۸ ماترہ)

اس راگ کا بیان الیا بلاول کے حال میں بیان کیا جا چکا ہے۔

دلم در عاشقی آوارہ شد آوارہ تر بادا
سم از بے دلی بے چارہ شد بیچارہ تر بادا
بتاراجِ اسیراں زلف تو عیارہ می گردد
بخونی ریز غریباں چشم تو عیارہ تر بادا
گرا ے زاہد دعائے خیر می خواہی مرا ایں گو
کہ آں آوارۂ کوئے بتاں آوارہ تر بادا
دل من پارہ گشت از غم نہ زاں گونہ کہ بر گردد
اگر جاناں بدیں شاداست یارب پارہ تر بادا
رخت تازہ است بہر مردن خود تازہ تر خواہم
دلت فاراست بہر کشتن من خارہ تر بادا
ہمہ گویند کز خونخوار یش خلقی بجاں آمد
من ایں گویم بہر جاں من خونخوارہ تر بادا
چوں باز دامنی خو کرد خسروؔ زیں دو چشم تر
بہ آب چشم پاکاں دامنش ہموارہ تر بادا

آستائی

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
گا	گا	م	گا	رے	رے	گا	گا	پا	دہا	دہا	نی	نی	تا	نی	تا	تا
د	ل	م	د	ر	-	عا	-	ش	قی	-	آ	-	دا	-	-	رہ
	دہا	ن	دہا	پا	پا	دہا	دہا	ن	دہا	پا	م	م	گا	گا	گا	پا
	ش	دہ	آ	-	-	دا	-	رہ	ت	ر	با	-	دہ	-	-	ت
	دہان	دہاپا	م	گا	رے	رے	گا	پا	دہا	نی	دہانی	تا	دہان	دہا	نی	تا
	ن	م	ا	ز	بے	-	-	ز	لی	-	بے	-	چا	-	را	-

دہا	ں	دہا	پا	پادہا	تا	دہا	ں	دہا	پا	گا	م	گا	گا	گا	
ش	د	بے	-	چا	-	را	-	ت	ر	با	-	دہ	-	-	

انترا

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
پا	پا	پا	نی	دہا	نی	نی	نی	نی	دہانی	تا	نی	رے	تا	تا	تا	تا
ب	تا	-	را	-	ح	-	-	ا	سی	-	راں	-	زل	-	-	ف
	نی	نی	تا	نی	دہا	نی	تا	نی	دہا	پا	م	م	گا	گا	گا	گا
	تو	-	عی	-	یا	-	-	-	ری	-	دا	-	ر	-	د	ب
	گا	گا	م	گا	رے	گا	پا	پا	دہا	نی	دہانی	تا	طں	دہا	نی	تا
	خوں	-	رے	-	ز	-	-	رغ	ری	-	باں	-	حش	-	م	-
	دہا	ں	دہا	پا	پادہا	ں	دہا	دہا	پا	پا	م	م	گا	گا	گا	
	تو	-	خوں	-	خوا	-	رہ	-	ت	ر	با	-	دہ	-	-	

غزل شہانہ بہار (تال قوالی سات ماترہ)

بخوبی ہمچو تابندہ باشی — بملک دلبری پائندہ باشی
من درویش را کشتی بغمزہ — کرم کردی الٰہی زندہ باشی
جفا کم کن کہ فردا روز محشر — بروئے عاشقاں شرمندہ باشی
ز قید دو جہاں آزاد باشم — اگر تو ہم نشین بندہ باشی
جہاں سوزی اگر در غمزہ آئی — شکر ریزی اگر در خندہ باشی
برندی و لشوخی ہمچو خسرو — ہزاراں خانماں برکندہ باشی

آستائی

۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
سا	رے	رے	پا	پا	گ	گ	م	رے	رے	سا	سا	رے	رے	پا
ب	خو	-	بی	تا	ہم	-	چو	مد	[illegible]	تا	-	بن	-	دا

م	پا	مپا	نپا	گا	م	دھا	دھا	دھا	ن	ن	پا	پا	م
با	-	-	-	شی	-	ب	ل	-	کے	-	دل	-	ب
م	پا	دھانی	سا	دھا	ن	پا	م	پا	مپا	نپا	گام	رے	
ری	-	پا	-	ئن	-	دہ	با	-	-	-	سی	-	

انترا ۱

۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
م	پا	پا	نی	نی	سا	سا	نی	سا	سا	سا	سا	نی	نی	سا
م	ن	-	د	ر	دے	-	شی	را	-	کش	-	قی	-	ب
	نی	سا	نیسا	رے	رے	سا	نی	دھا	دھا	ن	دھا	پا	پا	م
	غم	-	-	-	زہ	-	ک	رم	ـ	کـ	ے	دی	-	ا
	پا	!	دھانی	سا	دھا	ن	پا	م	پا	مپا	نپا	گام	رے	
	ل	-	ہی	-	زن	-	دہ	با	-	-	-	سی	-	

انترا ۲

۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳
رے	رے	رے	گرے	سان	سا	سا	نی	سا	سا	نی	سا	نی	نی	سا
ب	رن	-	دی	-	و	-	ب	شو	-	فی	-	ہم	-	جھ
	نی	سا	نیسا	رے	رے	سا	نی	دھا	ن	دھا	دھا	پا	پا	م
	ر	ر	رو	-	-	-	ا	گ	ر	تو	-	ہم	-	ن
	م	پا	دھانی	سا	دھا	ن	پا	م	پا	مپا	نپا	گم	رے	
	شی	-	ان	-	جن	-	دہ	با	-	-	-	سی	-	

شر ان دونوں انتروں کی صورت میں کہے جائیں گے

غزل بطرز ضلع کافی (تال قوالی ۸ ماترہ)

چشم مستے عجبے زلف درازے عجبے — مے پرستے عجبے فتنہ طرازے عجبے
سر قلم چو کشد تیغ نہم سر بسجود — او بہ نازے عجبے من بہ نیازے عجبے
طاق ابروئے تو سجدہ سر من بسجود — چشم بد دور کہ ہستم بہ نمازے عجبے
وقت بسمل شدنم چشم بروئیش باز است — مہربانے عجبے بندہ نوازے عجبے
بوالعجب حسن و جمال و خط و خال و گیسو — سرو قدے عجبے قامت نازے عجبے

آستائی

	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
	پا	پا	م پا	دھاپا	گ	گ	رے	رے	م	م	پادھا	پام	پا	دھا	دھا	ں
چ	ش	م	مس	-	تے	-	-	-	ع	ج	بے	-	-	-	-	زل
	تا	دھا	ں	پا	م	گا	گا	گا	م	پا	گ	گ	رے	رے	رے	دھا
	فـ	د	را	-	زے	-	-	-	ع	ج	بے	-	-	-	-	ے
	ں	پا	م پا	دھاپا	گ	گ	رے	رے	م	م	پادھا	پام	پا	دھا	دھا	ں
	-	ب	ر	س	ت	-	-	-	ع	ج	بے	-	-	-	-	فت
	تا	دھا	ں	پا	م	گا	گا	گا	م	پا	گ	گ	رے	گ	رے	
	نا	ط	را	-	رے	-	-	-	ع	ج	بے		-	-	-	

انترا

	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
(	م	پا	نی	نی	تا	نی	تا	تا	نی	نی	تا	نی	تا	ں	دھا	دھا
بہ	ھ	رِ	ق	ت	لم	-	-	-	چو	ک	ش	-	د	-	-	تے
	نی	پا	م	پا	گا	گا	گا	گا	م	پا	م	پا	گ	گ	رے	پا
	غ	ں	ھ	م	سر	-	-	-	ب	-	س	-	جو	-	د	او

پا پا م پا دہا پا	گ گ رے رے	م م پادہا پاآم	پا دہا دہا ن
اُو ہہ نا -	زے - - -	ع نج بے -	- - - من
سا دہا نی پا	م گا گا گا	م پا م پا	گ گ رے
ہہ ن یا -	زے - - -	ع نج بے -	- - - -

اس طرز میں عجیب وغریب علمی عملی خوبیاں بھری ہوئی ہیں۔ بلمپت لے کے خیال کا لچاؤ گھلاؤ۔ درت لے کے خیال کی خصوصیات کے ساتھ بول بناؤ اور بول بانٹ کی اتنی گنجائش ہے کہ ایک ہی مصرعہ کو سینکڑوں بار مختلف اندازوں سے کہا جا سکتا ہے۔ مگر ان کے ادا کرنے کا دار ومدار اس فن کی صحیح تعلیم اور عقل سلیم پر ہے۔ باقی سب انترا سی انترے کی صورت سے کہے جائیں گے۔

غزل بطرز شکل بلاول (تال آٹھ ماترہ)

شکل بلاول میں رکھب گندھار دھیوت تیور۔ مدہم کومل اور دونوں نکھادیں ہیں آروہی میں تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ آروہی رکھب ورجیت (ترک) ہے۔ وادی ما سمواد ی سا ہے وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سا رے سا گا م پا دہا ن دہا نی سا

امروہی۔ سا نی سا دہا دہا پا م گا رے سا

غزل

نمی دانم چہ منزل بود شب جائیکہ من بودم — بہر سو رقص بسمل بود شب جائیکہ من بودم

پری پیکر نگارے سرو قدے لالہ رخسارے — سراپا آفتِ دل بود شب جائیکہ من بودم

رقیباں گوش بر آواز او در ناز من ترساں — سخن گفتن چہ مشکل بود شب جائیکہ من بودم

مرا از آتش عشقِ تو دامن سوختہ خسروؔ

محمد شمعِ محفل بود شب جائیکہ من بودم

آستائی

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
سا	گا	گا	گا	گا	گا	م	گا	رے	گا	گا	پا	پا	دہا	دہا	ں	دہا
ن	ی	-	دا	-	-	نم	-	جہ	من	-	زل	-	بو	-	-	د
	پا	پا	گا	رے	سا	سا	رے	سا	گا	م	گا	رے	سا	سا	سا	پا
	ش	ب	جا	-	-	ئے	-	کہ	من	-	بو	-	دم	-	-	ب
	پا	دہا	پا	پا	گا	م	رے	سا	گا	گا	پا	پا	دہا	دہا	ں	دہا
	ما	-	سو	-	-	رق	-	ص	ب	س	مل	-	بو	-	-	د
	گام	گا	رے	نی	نی	سا	رے	سا	گام	گا	رے	رے	سا	سا	سا	
	ش	ب	جا	-	-	ئے	-	کہ	من	-	بو	-	دم	-	-	-

انترا

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
پا	گا	م	گا	گا	پا	پا	دہا	پا	دہا	ں	دہانی	تارے	تا	تا	تا	تا
پ	ری	-	بے	-	-	ک	ر	ن	گا	-	رے	-	سر	-	و	-
	نی	نی	دہا	دہا	پا	دہا	پادہا	نی تا	دہا	ں	دہا	پا	م	گا	گا	پا
	ق	-	دے	-	ل	-	لہ	-	رنا	-	سا	-	رے	-	-	س
	گام	گا	رے	سا	گا	م	پا	پا	دہا	نی	تانی	سا	دہا	ں	دہا	پا
	را	-	پا	-	-	آ	-	ف	ت	-	دل	-	بو	-	-	و
	گا	م	گا	رے	سا	سا	گا	گا	گا	پا	گا	رے	سا	نی	سا	
	ش	ب	جا	-	-	ئے	-	کہ	من	-	بو	-	دم	-	-	

باقی شعرای انترے کی صورت میں۔

غزل بطرز شر کھاچ (تال قوالی آٹھ ماترہ)

دیوانہ شدم در آرزویت — اے چشم ہمہ جہاں بسویت
مائم و تحیر و خموشی — وآفاق ہمہ بہ گفت وگویت
دی روئے تو دیدم و مُردم — شرمندہ بماندہ ام زرویت
پرسی کہ چگونۂ ز من دور — دواز تو چہ پرستم چو مویت
جاں تو کہ بہ شدست حالم — واں بہ ہمہ از رخ نکویت
بودی رفتم آیداز تو در طبیب — گل داری یا ہمیں ست بویت
گفتی تو کہ آب خوردم آورد — امروز بدیدہ چو جویت
خسرو بکمند تو اسیر است — بیچارہ کجا رود ز کویت

آستائی

۷ ۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا دھا	گا	م	گا	م	رے	گا	رے	رے	رے	رے	گا	گا	گا	م	پا	پا
دی	وا	-	-	-	نہ	ش	دم	-	-	-	-	-	در	آ	-	ر
	م پا	دھا پا	م	م	گا	گا	م پا	دھا پا	م	گا	رے	سا	رے	سا	نی	سا
	زو	-	یت	-	-	-	اے	-	چش	-	م	-	ھ	-	مہ	-
	رے گا	م	گا	م	گا م	پا	م	پا	دھا	ں	دھا	پا	م	گا		
	ج	-	-	-	ہاں	-	بہ	-	سو	-	-	-	یت	-		

انترا

۷ ۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا نی	نی	نی	نی	نی	سا	نی	سا	سا	دھا	ں	دھا	ں	دھا	پا	م پا	دھا پا
ما	ئے	-	-	-	م	و	-	ت	حی	-	-	-	بے	رو	خ	-
	م	پا	م پا	دھا پا	م	گا	م پا	دھا پا	م	گا	رے	سا	رے	نی	سا	سا
	مو	-	-	-	شی	-	و آ	-	فا	-	-	-	ق	-	-	-

گا م | پا دھا ن دھا | پا م پا گام | م گا م گا رے
- ایت | - - - گو | تو گف - بہ | - مہ - ھ

باقی شعر اسی انترے کے مطابق

غزل بطرز جھنجھوٹی (تال قوالی آٹھ ماترہ)

جھنجھوٹی میں رکھب گندھار دھیوت تیور مدہم نکھاد کومل ہیں۔ سمپورن راگ ہے۔ وادی گندھار سموادی نکھاد ہے۔ وقت رات دوسرا پہر ہے۔

آروہی۔ سا ن دھا سا رے م گا م پا دھا ن سا

امروہی۔ سا ن دھا پا م گا رے گا رے سا

غزل

اے چہرۂ زیبائے تو رشک بتان آذری
ہر چند صفت می کنم در حسن زاں زیباتری

ہرگز نیاید در نظر نقشے ز رویت خوب تر
شمسی ندانم یا قمر حوری ندانم یا پری

آفاقہا گردیدہ ام مہر بتاں ورزیدہ ام
بسیار خوباں دیدہ ام اما تو چیزے دیگری

من تو شدم تو من شدی من تن شدم تو جاں شدی
تاکس نہ گوید بعد ازیں من دیگرم تو دیگری

عالم ہمہ یغمائے تو خلق خدا شیدائے تو
ایں نرگس شہلائے تو آوردہ رسم کافری

تو از پری چابک تری وز برگ گل نازک تری
وز ہر چہ گویم بہتری حقا عجائب دلبری

اے راحت آرام جاں با قد چوں سرو رواں
زینساں مرو در امن کشاں کالام جانم میبری

عزم تماشا کردۂ آہنگ صحرا کردۂ
جان و دل ما بردۂ اینست رسم دلبری

صورت گر نقاش چیں تو صورت یارم ببیں
یا نقش کش تو ایں چنیں یا ترک کن صورتگری

خسرو غریب است و گدا افتادہ در شہر شما
باشد کہ از بہر خدا سوئے غریباں بنگری

استائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
ن	دھا	سا	رے	گا	م	گا	م	گام	پا	م	پا	گا	م	گا	گا
اے	چ	-	رہ	ہ	-	زے	-	با	-	-	ئے	تو	-	-	-

رے	رے	رے	رے	گارے	سارے	گا	گا	گام	گا	رے	سا	ںی	ںی	دہا	دہا
رش	ک	-	ب	تا	-	ن	-	آ	-	-	ذ	ری	-	-	-
سا	پا	پا	م	گا	رے	گا	گا	گام	پا	م	پا	گا	م	گا	رے
ہر	چن	..	د	و	ص	ف	ت	می	-	ک	-	نم	-	-	-
رے	رے	سا	سا	گارے	سارے	گا	گا	گام	گا	رے	سا	ںی	ںی	دہا	دہا
در	ح	س	ن	زاں	-	زے	-	با	-	-	ت	ری	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پادہا	ں	ں	دہاں	دہا	پام	گام	پا	پا	پا	م	پا	دہا	پا	پا
آ	فا	-	ق	ہا	-	گر	-	دی	-	دہ	-	ام	-	مہ	-
م	م	پا	پا	دہا	دہا	ں	ں	دہا	ں	دہا	پا	م	م	م	گا
ر	.	ب	-	تاں	-	در	-	زی	-	دہ	-	ام	-	ب	س
رے	م	گو	رے	سا	ںی	دہا	پا	دہاںی	سا	رےگا	م	گا	گا	سا	رے
یا	-	رے	-	خو	-	باں	-	دی	-	دہ	-	ام	-	ام	ما
گاما	پا	م	پا	گا	رے	سا	رے	گام	گا	رے	سا	ںی	ںی	دہا	سا
تو	-	-	-	چی	-	زے	-	دی	-	گ	-	ری	-	-	-

غزل بطرز کیدارا (تال قوالی ۸ ماترہ)

ما دل شدگان بیقرارم — ما سوختگان خام کاریم

آتش زدگان سوز عشقیم — رسوا شدگان کوئے یاریم

جاں نیست فدائے یک نظارا — نے در ہوس لب و کناریم

اے ترک چہ جائے رحمت اینجا — تو تیر بزن کہ ما شکاریم

ما خاک زہیم ہم چو خسرو

در کوئے [illegible] بیادگاریم

آستائی

۷ ۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م پا دھا پا	م	م	گا	م	رے	گا	رے	رے	رے	رے	گا	گا	گا	پا	م	پا
ما -	دلی	-	-	-	ش	وہ	گا	-	-	-	ن	-	بے	-	ق	-
	م پا رے	دھا پا	م	م	گا	گا	دھا	دھا	دھا	ن	دھا	ن	پا	دھا	پا	پا
	را	-	رے	-	م	-	ما	-	سو	-	-	خ	ت	-	گا	-
	م	گا	رے	رے	گا	م	پا	پا	م پا رے	دھا پا	م	م	گا م رے	گا	ہ	
	-	-	ن	-	خا	-	م	-	گا	-	-	-	ا			

انترا

۷ ۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا دھا	نی	سا	نی	سا	دھا	ن	دھا	پا	م	پا	م پا	دھا پا	م	گا	م	پا
آ -	ت	-	ش	-	ز	د	گا	-	-	-	ن	-	سو	-	ذ	-
	م پا رے	دھا پا	م	م	گا	گا	م پا	دھا پا	م	م	گا	رے	گا	م	گا	گا
	ع	-	ش	-	قم	-	ر	-	س	-	وا	-	ش	د	گا	-
	رے	گا	رے	رے	گا	م	پا	پا	م پا رے	دھا پا	م	م	گا م رے	گا		
	-	-	ن	-	کو	-	ئے	-	پا	-	رے	-	م	-		

غزل بطرز تلنگ (تال قوالی آٹھ ماترہ)

اے زخیال ما برو در تو خیال کے رسد — با صفت تو عقل را لاف کمال کے رسد

گر ہمہ مردم و ملک خاک شوند بر درت — دامن عزت ترا گرد زوال کے رسد

کنگر کبرائے تو ہست ورائے لامکاں — طائر با وراں سوا بے پر و بال کے رسد

پردہ بے نیازیت شاہ شہید کربلا — تشنہ بماند و خشک لب تا بہ زلال کے رسد

ہست بہ تختگاہ دل جلوۂ قرب روز و شب — لیک بخلوت جاں چشم خیال کے رسد

زاں چمن کہ بلبلش روح قدس نمی شود — گلہائی خاک رائے بوئے وصال کے رسد

توسن جاں کہ سبک عرصہ کوئے بیکراں — آنکہ فتادہ مرکبش بر سر حال کے رسد

آیت رحمت حرم ہست برائے حاجیاں   خسرو بت پرست را جز خط و خال کے رسد

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
سا	گا	گا	گام	گا	م	پا	پا	دھا	پادھا	نی	تا
اے	ز	خ	یا	-	ل	ما	-	ہ	رو	-	-
تارے	تا	ن	دھا	پادھا	پا	م پا	دھا	م	گام	گا	گا
در	تو	خ	یا	ل	-	کے	-	ر	س	-	د
پا	نی	نی	پادھا	نی	تا	پا	ن	دھا	پان	دھا	پا
با	ص	ف	ت	-	تو	عق	ل	-	را	-	-
نی تا	رے	ن	دھانی	دھاپا	م	م پا	دھا	م	گا	رے	سا
لا	ف	ک	ما	-	ل	کے	-	ر	س	-	د

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۹
گام	گا	م	پا	پا	دھا	پادھا	نی	نی	تا	نی	تا
گر	ھ	مہ	مر	-	دم	و	-	م	ل	-	ک
پا	دھا	دھا	پادھا	نی	تا	ن	دھا	پا	گا	م	گا
خا	ک	شو	ند	-	-	بر	-	دو	ر	-	ت
سا	گا	گا	گام	گا	م	پا	پا	دھا	پادھا	نی	تا
دا	م	ن	ع	-	ز	ت	-	ت	را	-	-
تارے	تا	ن	دھان	دھاپا	م	م پا	دھا	پا	م گا	رے	سا
گر	د	ز	وا	-	ل	کے	-	ر	س	-	د

باقی شعر اسی انترے کی طرح

غزل بطرز بھیرویں (تال قوالی آٹھ ماترہ)

اس طرز میں دونوں رکھبیں اور دونوں مدھمیں لگائی گئی ہیں باقی سب سر کومل ہیں اس کا وادی مدہم سموادی سا ہے۔ وقت صبح کا ہے۔

آروہی۔ سا رگ م پا دن تا

امروہی۔ تا ن د پا م گ م ما گ رے سا

غزل

گفتم کہ روشن چوں قمر گفتا کہ رخسار من است
گفتم کہ شیریں از شکر گفتا کہ گفتار من است

گفتم طریق عاشقاں گفتا وفاداری بود
گفتم مکن جور و جفا گفتا کہ ایں کار من است

گفتم کہ مرگ عاشقاں گفتا کہ درد ہجر من
گفتم علاج زندگی گفتا کہ دیدار من است

گفتم بہاری یا خزاں گفتا کہ رشک حسن من
گفتم وجاست کیسہ را گفتا کہ رفتار من است

گفتم کہ حوری یا پری گفتا منم شاہ بتاں
گفتم کہ خسرو ناتواں گفتا پرستار من است

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	سا	رے	رے	گ	گ	گ	گ	گ	گ	گ	رے	رےگ	م	گ	گ
گف	تم	-	کہ	رو	-	شن	-	-	چوں	-	ق	م	ر	گف	-
رے	رے	رے	نی	سارے	گ	م	م	گ	رے	گ	رے	سا	پی	سا	سا
تا	-	کہ	-	ر	خ	سا	-	ر	-	-	من	اس	-	ت	-
پا	پا	پا	پا	پا	د	پا	م	گ	م	ما	م	گ	گ	رے	گ
گف	تم	-	کہ	شی	-	ریں	-	از	-	-	ش	ک	ر	گف	-
رے	رے	نی	نی	سا	رے	گ	م	گ	رے	گ	رے	سا	ر	سا	پا
تا	-	کہ	-	گف	-	تا	-	ر	-	-	من	اس	-	ت	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	پا	پا	پادھ	پام	گ	م	پا	پا	پا	م	پا	ن	د	پا
گف	تم	-	ط	ری	-	ق	-	عا	-	-	ش	قاں	-	-	-
م	م	م	م	گ	م	ما	م	گ	م	ما	م	گ	گ	ر	سا
گف	تا	-	و	فا	-	-	-	دا	ری	-	بو	و	-	د	-
رے	ن	سا	رے	گ	م	گ	گ	م	م	ما	م	گ	رے	گ	گ
گف	تم	-	م	کن	-	جو	-	رو	-	نج	-	فا	-	-	-
رے	رے	پا	پا	سا	رے	گ	م	گ	رے	گ	ر	سا	ر	سا	ن
گف	تا	-	کہ	ابی	-	کا	-	ر	-	من	-	اس	-	ت	-

غزل بطرز دیوگری بلاول (تال آٹھ ماترہ)

دیوگری بلاول کے متعلق یہ روایت مشہور ہے کہ علاؤالدین خلجی نے جب دیوگری کو فتح کیا اس وقت حضرت امیر خسروؒ نے یہ راگ اختراع کیا تھا۔ اس راگ میں رکھب گندھار دھیوت تیور ہیں۔ مدھم کومل اور دونوں نکھاد ہیں ہیں۔

آروہی۔ سا رے گا م گا پا دھا نی دھا نا
امرولی۔ نا نی نا دھا پا م گا رے سا

غزل

خبرم رسیدہ امشب کہ نگار خواہی آمد — سر من فدائے راہے کہ سوار خواہی آمد
ہمہ آہوانِ صحرا سر خود نہادہ بر کف — بامید آنکہ روزے بشکار خواہی آمد
کششے کہ عشق دارد نگذاردت بدینساں — بجنازہ گر نیائی بمزار خواہی آمد
بلبم رسیدہ جانم تو بیا کہ زندہ مانم — پس ازاں کہ من نمانم بچہ کار خواہی آمد
بیک آمدن ربودی دل دین و صبر خسروؒ — چہ شود اگر بدینساں دو سہ بار خواہی آمد

آستائی

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	م	گا	م	گا	رے	رے	سا	رے	سارے	گام	گا	م	م	م	م	گا
غ	ب	رم	-	-	-	ر	سی	-	دہ	ام	-	-	-	ش	ب	کہ	ن
		پا	پا	پا	پا	پادھا	ن	دھا	پا	م پا	دھاپا	م	پا	م	گا	م پا	دھاپا
		گا	-	-	-	ر	-	خوا	ہی	آ	-	-	-	م	د	س	ر
		م	گا	م	گا	رے	رے	سا	رے	سارے	گام	گا	م	م	گا	م	گا
		من	-	-	-	ف	دا	-	ئے	را	-	-	-	ہے	-	کہ	س
		پا	پا	م	پا	دھانی	سانی	دھا	پا	م پا	دھاپا	م	پا	م	گا		
		دا	-	-	-	ر	-	خوا	ہی	آ	-	-	-	م	د		

انترا

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	پا	دھا	پا	پا	ن	دھا	نی	نی	دھانی	سارے	سا	نی	سا	سا	نی	سا
ھو	مہ	آ	-	-	-	ھ	وا	-	ئیں	صح	-	-	-	را	-	س	ر
		دھا	نی	دھانی	سارے	سا	نی	سا	سا	دھا	ن	دھا	پا	م	گا	م پا	دھاپا
		خو	-	د	-	ن	ہا	-	دہ	بر	-	-	-	ک	ف	-	ام
		م	گا	م	گا	رے	رے	سا	رے	سارے	گام	گا	م	رےگا	م	م	گا
		می	-	-	-	د	آں	-	کہ	رو	-	-	-	زے	-	ب	ش
		پا	پا	م	پا	دھانی	سانی	دھا	پا	م پا	دھاپا	م	پا	م گا	رے		
		کا	-	ر	-	خوا	-	ہی	-	آ	-	-	-	م	د		

غزل بطرز کو کبہ بلاول (تال قوالی ۸ ماترہ)

اس راگ میں رکھب گندھار دھیوت تیور مدھم کومل اور دونوں نکھادیں

ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد اور امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ وادی ما۔
سموادی سا وقت صبح کا ہے۔ یہ بلاول کی ایک قسم مانی جاتی ہے۔

آروہی۔ سا رے سا رے گا م گا م پا دہاں دہا نی تا

امروہی۔ تا نی تاں دہا م گا رے گا رے سا

غزل

توئی در ملک جاں خسرو چہ خسرو خسرو خوباں
بود نخل قدت فتنہ چہ فتنہ فتنۂ دوراں
جمالت مجمعے باشد چہ مجمع مجمع خوباں
چہ خوبی خوبی یوسف چہ یوسف یوسف کنعاں
دہانت غنچہ باشد چہ غنچہ غنچہ دلکش
چہ دلکش دلکش خرم چہ خرم خرم خنداں
سر زلفت یکے ہندو چہ ہندو ہندوئے کافر
چہ کافر کافر رہزن چہ رہزن رہزن ایماں
چہ خسرو بندۂ باشد چہ بندہ بندۂ عاشق
چہ عاشق عاشق بیدل چہ بیدل بیدل ہجراں

آستائی

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
گا	گا	گام	گا	رے	رے	گا	گام	پا	دہا	دہا	پا	پا	دہاں	دہا	پا	پا
تو	ئی	د	-	ر	ل	-	ک	-	جاں	-	خ	س	رو	-	-	چہ
	پادہاں	پا	پام	پا	پادہا	ں	دہا	پا	پادہا	پا	گا	م	گا	رے	سا	پا
	خ	س	رو	-	خ	س	ر	و	خو	-	-	-	باں	-	-	بو
	ں	دہا	پادہا	پام	پام	پا	دہا	پا	پا	م	پا	م	پا	دہا	ں	دہا
	-	د	ن	خ	ل	-	-	ق	د	ت	ف	ت	نہ	-	-	چہ

پا دھا پا م	گا م گا رے	سا رے سارے گام	گا رے سا
ف تا نہ -	دھا - ب -	نہ - دو -	راں - -

انترا

۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
پا	پادھا	پام	پا	گا	گا	گا	پام	پا	دھا	دھا	پا	پا	دھا	نی	دھانی	سا
ج	ما	-	ل	ت	بج	م	ے	-	ا	-	-	-	ش	د	چھ	-
	نی	نی	دھا	پا	دھا	دھا	پام	پا	پام	پا	گا	م	گا	گام	گا	گا
	م	نج	مج	-	م	نج	مج	ے	و	-	-	-	یاں	-	-	چہ
	گام	گا	رے	رے	گا	م	پام	پا	دھا	نی	دھا	دھا	پادھا	نی دھا	پا	م
	خو	-	بی	-	خو	-	بی	-	ئے	-	یو	-	س	-	ـنہ	جنہ
	گا	م	گا	رے	سا	سا	رے	رے	گا	م	گا	رے	گا	رے	سا	
	یو	-	س	ف	یو	-	س	-	ـفے	-	کن	-	عاں	-	-	

غزل بطرز چاندنی کیدار (تال قوالی چھ ماترہ)

اس راگ میں رکھب گندہار دھیوت نیور دونوں مدہیں اور دونوں لکھا دیں ہیں

آروہی۔ سا رے سا م گا ما پا دہاں دہا نی تا

امروہی۔ تا نی تا دہاں دہا پا ما پا دہا پا ما پا گام رے سا

غزل

چہ بلاست ازدو چشمت نظرے بیاز کردن — مژہ را کشادہ دادن درفتنہ باز کردن

چو کمال صنع بیچوں زجمال تست پیدا — نتواں حدیث عشقت زرہ مجاز کردن

ہمہ خواب مرد ماں شد و دیدہ تلخ یا رب — نہ کجاست گفت شیریں حرکات ناز کردن

چہ خوشست با تو خلوت کہ دہد سرشک خونیں — زخراش دل گواہی بہ بیان راز کردن

تو عجیب خوش کہ مارا الغت چو شمع چو شد — ہمہ رفد مردہ بودن ہمہ شب گداز کردن

بجفات سر نہادم بکن انچہ می توانی
چہ کنم نمی توانم ز تو احتراز کردن

بہ ہوس فدا کنم جاں بدرش کہ نیست عارے
پسر سبکتگیں را ہوس ایاز کردن

صفت عاشقانست اینجا مدہ اے فتنہ ز حجت
کہ بشہرت پرستاں نتواں نماز کردن

چہ بود متاع خسرو کہ کند نثار جاناں
مگسی چہ طعمہ راند بدہان باز کردن

آستائی

٦٥	١	٢	٣	٤	٥	٦	١	٢	٣	٤	٥	٦
ساسا	م	م	م	م	م	گا	پاما	پا	دہا	پا	ما	پا
چہ ب	لا	اس	ت	ا	ز	دو	چش	-	م	ت	ن	ظہ
	دہانی	تسا	نی	دہاں	دہا	پا	ماپا	دہا	پا	م	پا	پا
	رے	-	ب	یا	-	ز	کر	-	-	دن	م	نزہ
	گا	م	رے	سا	رے	سا	رےگا	م	م	م	م	گا
	را	-	کُ	شا	-	دہ	وا	-	-	دن	د	ر
	گاما	پا	پا	دہاں	دہا	پا	ماپا	دہا	پا	م		
	فن	ت	نہ	با	-	ز	کر	-	-	دن		

انترا

٦٥	١	٢	٣	٤	٥	٦	١	٢	٣	٤	٥	٦
پاپا	پا	ما	پا	ں	دہا	نی	تسا	نی	رتے	تسا	تسا	تسا
چہ بو	دد	-	م	تا	-	ع	خ	س	رو	-	کہ	ک
	دہا	نی	نی	دہانی	تترے	تسا	دہاں	دہا	پا	م	پاما	پا
	ن	د	ن	سا	-	ر	جا	-	-	نہ	م	گ
	گا	م	رے	سا	رے	سا	م	م	گا	گا	ماپا	دہانی
	سی	-	چہ	طع	-	مہ	را	-	ن	د	ب	د
	تسا	دہا	ں	دہا	پا	پا	ماپا	دہا	پا	م		
	ہاں	-	-	یا	-	ز	رتے	-	-	دن		

غزل بطرز ایمن (تال چهه ماتره)

هر شب منم فتاده بگرد سرائے تو | هر روز آه و ناله کنم از برائے تو
جانان باایں شکسته دلے بیوفا مشو | عمر گزشت تا شده ام آشنائے تو
روزے که ذره ذره شود استخوان من | باشد همیشه شیفته دل در هوائے تو
یک دم شب وصال میسر نه شد مرا | اے وائے بر کسے که شود مبتلائے تو
بر حال زار ما نظرے کن زراه لطف | تو بادشاه حسن و خسرو گدائے تو

آستائی

۶۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
سانی	رے	رے	رے	گارے	سا	رے	گا	گا	گا	م	گا	م
هر	ش	ب	م	نم	-	فتا	تا	-	ده	با	گر	-
	گارے	گا	رے	سانی	سا	رے	گا	گا	رے	سا	پا	دھا
	در	-	س	را	-	ئے	تو	-	-	-	ط	ر
	نی دھا	نی	دھا	پاما	پا	دھا	پاما	پا	ما	گا	گا	م
	رو	-	ز	آ	-	ه	نا	-	له	ک	ن	م
	گارے	گا	رے	سانی	سا	رے	گا	گا	رے	سا		
	ا	ز	ب	را	-	ئے	تو	-	-	-		

انترا

۶۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
گاگا	پا	پا	پا	پاما	گا	گا	گاما	پا	پا	دھا	پا	پا
جا	نان	-	با	این	-	ش	کس	-	ته	د	لے	-
	دھا	دھا	دھا	پادھا	نی	دھا	پاما	پا	ما	گا	گا	ما
	بے	-	و	فا	-	م	شو	-	-	-	عم	-

نی	دھا	پا	پا	دھا	پا	ما	پا	ما	گا	گا	م
ر	-	گ	زش	-	ت	تا	-	مش	دہ	ام	-
گارے	گا	رے	ساگی	سا	رے	گام	گا	رے	سا		
آ	-	ش	نا	-	ئے	تو	-	-	-		

انترا ۲

	١	٢	٣	٤	٥	٦	١	٢	٣	٤	٥	٦
پا دھا	دھا	دھا	دھا	نی	دھا	نی	دھانی	تا	رے	تا	نی	تا
سیدر دھا	ہا	-	لے	زا	ـ	ر	ما	-	ن	ظ	رے	-
	نی	نی	دھا	پادھا	نی دھا	پادھا	پا	ما	پا	گا	ماپا	دھا
	کن	-	ز	را	.	ہ	لط	-	ف	-	نو	-
	نی دھا	نی	دھا	پادھا	پا	ما	ماما	پا	ما	گا	گا	م
	ش	-	د	ساہ	-	-	حس		نی	د	خ	س
	گارے	گا	رے	ساگی	سا	رے	گا	گا	رے	سا		
	رو	-	گ	دا	-	ئے	تو	-	-	-		

باقی شعر ان دونوں انتروں میں سے کسی انترے پر کہے جاسکتے ہیں۔ مگر مقطع بعد میں ہی کہنا چاہیے۔

غزل بطرز آساوری (تال آٹھ ماترہ)

تن پیر گشت و آرزوئے دل جواں ہنوز ۔۔۔ دل خوں شد و حدیث بتاں بر زباں ہنوز

عمرم باخر آمد و روزم لب رسید ۔۔۔ مستی و بت پرستی من ہم چناں ہنوز

بیدار ماند شب ہمہ خلق از فغان من ۔۔۔ واں چشم نیم مست بخواب گراں ہنوز

عالم تمام پر ز شہیدان فتنہ گشت ۔۔۔ ترک مرا خدنگ بلا در کماں ہنوز

ہر دم کرشمہ ائے دلے افزوں و آنگہے

خسرو ز بند او بامید اماں ہنوز

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سا	سا	رے	م	پا	م	پا	سا	ن	د	نا	د	پا	د	پا	پا
تن	-	پی	-	ر	گش	-	ت	آ	-	ر	-	ز	-	وئے	-
م	م	پا	پا	مپا	د	پام	پا	گ	گ	رے	گ	رے	گرے	سا	سا
دل	-	-	-	ج	-	وا	-	ن	-	-	-	ھ	-	نو	نز
م	م	پاد	ن	د	پا	د	م	پا	د	پا	د	پا	م	پا	پا
دل	-	-	-	خو	ن	-	ش	دد	-	-	-	ح	دی	ش	-
م	م	پا	پا	مپا	د	پام	پا	گ	گ	رے	گ	رے	رے	سا	سا
با	-	تالا	-	بر	-	ر	-	باں	-	ھ	-	نو	-	ز	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	م	پا	پا	د	ن	د	پا	د	ن	دن	سا	رے	گ	رے	سا
طم	-	رم	-	ب	ا	خ	ر	آ	-	م	-	د	-	او	-
سارے	گ	رے	سا	رے	سا	ن	سا	رے	ن	د	پا	د	پا	م	پا
زم	-	-	-	ب	-	ش	-	ب	-	ر	-	سی	-	-	د
پاد	نسا	ن	سا	ن	د	پام	پا	د	پا	م	پا	رے	م	پا	پا
[illegible]	-	قی	-	و	ب	ت	-	پ	رس	قی	-	ئے	من	-	-
م	م	پا	پا	مپا	د	پام	پا	گ	گ	رے	گ	رے	رے	سا	سا
ہم	-	مہ	-	رقع	-	-	-	ناں	-	ھ	-	نو	-	ز	-

باقی سُر اس انترے کی طرح

غزل بطرز چھاپانٹ (تال چھ ماترہ)

چھاپانٹ میں رکھب گندھار دھیوت نیشاد دونوں مدہم اور دونوں نکھادیں لگائی جاتی ہیں - سمپورن راگ ہے - اس میں پا وادی اور رے سموادی ہے وقت رات کا ہے۔

آروہی - سا رے گا م گا گا ما پا دہا ں دہا نی سا

امروہی - سا نی دہا ں پا رے گا م پا گا م رے سا

غزل

من بندۂ آں روئے کہ دیدن نگذارند — دیوانۂ زلفے کہ کشیدن نگذارند

صد دیدہ و دل منتظر تیر تو فریاد — کشتی با من بیچارہ رسیدن نگذارند

ز تشنگیم شعلہ زباں سینہ ازدور — شربت بنمایند و چشیدن نگذارند

یارب چہ عذابیست بریں مرغ گرفتار — بسمل نہ پسندند و پریدن نگذارند

چوں زہنی نیستم ار ببینم وارنی — اے دوست چہ دولتست کہ دیدن نگذارند

گفتم سخنی بشنوم و جاں دہم اکنوں — محروم بہ بیرم چو شنیدن نگذارند

صد چاک شدہ سینہ و صد پارہ شدہ دل — دیں بے خبراں جامہ دریدن نگذارند

امروز صبا از جگرم بوی گرفتست — زنہار کہ آں سرش دزدیدن نگذارند

صد خار جفا خورد ز ہجران تو خسروؔ — آہ از گلے از باغ تو چیدن نگذارند

آستائی

٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	١	٢	٣	٤	٥	٦
پا	گا	م رے	سا	نی سا	رے	رے	گا	گا	م	گا	گا	گا
-	بن	-	دہ	آں	-	-	رو	-	ئے	کہ	دی	-
	م	گا	گا	پا	رے گا	م پا	م	م	گا	گا	ں	دہا
	دل	-	نہ	گ	ذا	-	رن	-	-	د	دی	-
	پا	رے	رے	گا	م	پا	گا	م	رے	سا	نی	سا
	وا	-	نہ	-	زل	-	فے	-	کہ	ک	شی	-

رے	گا	م	پا	رےگا	م پا	م	م	گا	گا
دن	-	نہ	نگ	ذا	-	رن	-	-	د

انترا

۶۵	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶
پاپا	نی	نی	دہا	نی	نی	نی	دہانی	بت	رتے	ستا	نی	ستا
صدر	دی	-	دہ	و	ول	-	من	-	ت	ظر	-	-
	دہا	نی	ستا	دہاں	دہا	پا	رپا	د	پا	م	پا	پا
	نی	-	ر	تو	-	-	-	-	دہ	-	ک	شش
	دہاں	دہا	پا	رے	گام	پا	گا	م	رے	سا	رے	سا
	پا	-	م	ن	سبے	-	چا	-	رہ	ر	سی	-
	پا	پا	رے	رےگا	م	پا	م	م	گا	گا		
	دن	-	نہ	نگ	-	ذا	رن	-	-	د		

باقی شرا اسی انترے کی طرح

غزل بطرز سوہا بہار (خیال انگ تال جھپتال)

دو چشمت کہ تیر بلا می زند — چنیں تیر بر ما چرا می زند
کماں جانب دیگرے می کشد — ولے تیر بر جانِ ما می زند
زہے دیدہ گزشتنی جابکی — کجا می نماید کہ پا می زند
نوا می کا زند بلبل از راہ عشق — و لے راہ ای بے نوا می زند
مرنزآب خسرو ہمیں غم بس است — کہ آتش درین مبتلا می زند

آستائی

۱۰۹	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م پا	گ	م	رے	رے	سا	رے	رے	سا	سا	سا
دو-	نج	شش	م	ت	کے	ی	-	ر	-	ب

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	م	م	م	پا	ی پا	ن پا	گ	گ	م
لا	-	ی	-	ز	ہ	-	د	ج	-
دپا	دپا	دپا	ن	ن	پا	پا	م پا	دپا نی	سا
نہیں	-	تی	-	ر	ر	-	ما	-	ج
دپا	ن	پا	پا	پا	م پا	ن پا	گ	م	پا
دا	-	ی	-	ز	ن	-	د	دو	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
م	پا	ن	پا	نی	سا	نی	سا	سا	سا
ک		ماں	-	جا	-	ن	ب	-	-
نی سا	رے	رے	رے	سا	نی	سا	دپا	ن	پا
دی	-	گ	رے	-	می	ک	ش	-	د
گ	م	رے	سا	نی	سا	دپا	ن	پا	م
و	لے	تی	-	ر	بر	-	جاں	-	-
پا دپا	نی سا	دپا	ن	پا	م پا	ن پا	گ	م	ما
ما	-	می	-	ز	ن	-	د	دو	-

اس غزل کی طرز میں خوبی یہ ہے کہ اس کا راگ تال اور گائیگی خیال سادرے کے انگ پر ہے مگر اسکے باوجود قوالی کے ڈھنگ اور غزل کے رنگ میں کسی طرح کا فرق پیدا نہیں ہوا۔

غزل بطرز اڈانہ بہار (تال قوالی سات ماترہ)

از فراقت زندگانی چوں کنم — با چنیں غم شادمانی چوں کنم
عشق و افلاس و غریبی و فراق — من بدینہا زندگانی چوں کنم
حال خود دانم کہ از غم چوں بود — چوں تو حالِ من ندانی چوں کنم

ماہ من گفتی کہ جاں دہ می دہم — عاشقم آخر گرانی چوں کنم
گر بخنجر بوسہ ندہی چوں بود — مرہم زخم نہانی چوں کنم

استائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
دہا	دہا	دہا	دہا	ں	پام	پا	دہانی	تا	دہا	دہاں	پا	گ	م
ا	ز	ف	را	-	ق	ت	زن	-	د	گا	-	نی	-
دہانی	تا	ں پا	گ	گ	م	م	گ	م	پا	گ	م	رے	سا
چوں	-	ک	ند	-	م	-	با	-	پچ	نیں	-	غ	م
م	م	پا	م پا	ں پا	گ	م	دہانی	تا	دہا	ں	پا	گ	م
شا	-	د	ما	-	نی	-	چوں	-	-	ک	-	نم	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م پا	ں	پا	گ	گ	م	م	ں	دہا	نی	تا	رتے	تا	تا
عش	-	قِ د	ا	ف	لا	-	س	و	-	غ	-	ری	-
گت	گت	مَ	رتے	تا	نی	تا	رتے	رتے	تا	دہا	ں	پا	پا
بی	و	ف	را	-	ق	-	من	-	ب	دیں	-	ہا	-
م پا	دہانی	تا	دہا	ں	با	پا	دہانی	تا	دہا	ں	پا	گ	م
زن	-	د	گا	-	ں	-	چوں	-	-	ک	-	نم	-

(باقی سطر اسی انترے کی طرح)

غزل ضلع پیلو (تال قوالی سات ماترہ)

کردہ سنبل را پریشاں موئے تو — سحر دارد نرگس جادوئے تو
در فراق تو نہادم جان و دل — ہر دو بر طاق خم ابروئے تو

ترک من اے مہ غلام روئے تو — جملہ ترکان جہاں ہندوے تو
خون من گر ریخت در کویت چہ باک — خونبہائے ماست اندر کوئے تو
چند می پرسی کہ خسروؔ را کہ کشت — غمزۂ تو چشم تو ابروئے تو

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گ	گ	گ	رے	گ	رے	سا	نی	نی	سا	رے	گا	گام	گا
کر	-	دہُ	سن	-	بل	-	را	-	پ	رے	-	شا	ں
گام	پا	م	گ	رے	نی	سا	رےگا	مپا	دہا	گا	م	رےگ	رے
مو	-	ئے	تو	-	-	-	سح	-	ر	دا	-	ر	د
سا	نی	سا	رےگ	گارے	گا	م	مپا	دہاپا	م	گام	گ	رےگ	رے
نر	-	ک	س	-	جا	-	دو	-	ئے	تو	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م	م	م	پا	دہا	ں	ں	دہا	پا	دہا	نی	نی	سا	سا
در	-	ف	را	-	ق	-	تو	-	ن	ہا	-	دم	-
سارے	گ	رے	سا	ں	دہا	پا	نی	نی	سا	ں	ں	دہا	پا
جا	-	-	نو	-	دل	-	ہر	-	دو	بر	-	طا	-
مپا	دہا	پا	م	پا	گ	رے	پا	م	پا	گ	رے	نی	سا
ق	-	خ	م	-	ا	ب	رو	-	ئے	تو	-	-	-

(باقی نغر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز ضلع کافی (تال قوالی ۶ ماترہ)

سا ابری بارد و من می شوم از یار جدا — چوکنم دل بچنیں روز ز دلدار جدا

سبزۂ نوخیز وہوا خرم دلبتاں سرسبز — بلبل روئے سیہ ماندہ زگلزار جدا
ابر و باران ومن ویار ستادہ بوداع* — من جدا گریہ کناں ابر جدا یار جدا
دیدہ ام بہر تو خونبار شد اے مردم چشم — مردمی کن مشو از دیدۂ خونبار جدا
نعمت دیدہ نخواہم کہ بماند پس ازیں — ماندہ چوں دیدہ ازاں نعمت دیدار جدا
اے مرا در خم ہر بند ز زلفت بندی — چہ کنی بند ز بندم ہمہ یکبار جدا
میدہم جان مرد از من وگرت باد زیست — پیش ازاں خواہ بہ لبہاں دنگہدار جدا
حسن تو دیر نماند چو خسرو رفتی — گل بسے دیر نماند چو شد از خار جدا

آستائی

٣	٤	٥	٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	١	٢	٣
ني	سا	گا	م	پا	پا	پا	م	پا	پا	پا	ں	دہا
اب	ر	می	-	با	-	ر	دو	من	-	جی	-	شو
	پادہا	پا	پا	گا	گا	م	پا	گ	رے	ني	سا	ں
	م	-	ا	ز	یا	-	ر	-	ج	دا	-	چو
	ں	ں	ں	دہا	ں	دہا	پا	ں	دہا	پا	پا	دہا
	ک	نم	-	دل	-	ب	چنی	ں	رو	-	ز	ز
	پا	م	پا	گا	گا	م	پا	گ	رے	ني	سا	
	دل	-	-	دا	-	-	ر	ج	-	دا	-	

انترا

٤	٥	٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	١	٢	٣
مپا	نی	نی	سا	سا	نی	سا	سا	سا	ں	ں	دہا
ز	نو	-	خے	-	زو	ھ	وا	-	خر	ر	-
ں	ں	ں	دہا	ں	دہا	دہا	پادہا	ں دہا	پا	پا	ں
مو	ب	س	تاں	-	س	ر	س	ب	ز	-	بل

ں	ں	ں	دہا	ں	دہا	پا	پا	پا	پا	دہا	پا
ب	ل	-	رو	-	ئے	س	یہ	-	مان	-	دہ
م	م	ا	پا	پا	گا	م	پا	گ	رے	سا	
ز	گل	-	ز	ا	ر	خ	-	دا	-	-	

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز ایمن (تال آٹھ ماترہ)

خط سبز و لب لعل و رخ زیبا داری — حسن یوسف دم عیسیٰ ید بیضا داری
شیوہ و شکل و شمائل حرکات و سکنات — انچہ خوباں ہمہ دارند تو تنہا داری
سنبل و یاسمن و نسترن و سرو سہی — از سر زلف و عذار و قد بالا داری
تا تبسم نہ کسی عقل نہ گوید ہرگز — کاں زرین آب خضر مولوئے لالا داری
دل و دیں بردی و ہوش و خرد و صبر و قرار
دیگر از خسرو بیدل چہ تمنا داری

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نی	دہا	پاما	پا	گا	رے	گا	رے	سا	رے	گا	گا	گا	رے	گا	پا
خ	ط	سب	-	زو	-	-	-	ل	ب	لا	-	-	-	ل	ر
گا	رے	گا	رے	سا	نی	سا	سا	رے	گا	گا	رے	سا	رے	سا	سا
خ	-	زے	-	با	-	-	-	دا	-	-	-	ری	-	-	-
پادہا	نیدہا	پا	ما	گا	رے	گا	رے	سا	رے	گا	گا	گا	گا	گا	پا
حس	ن	یو	-	سف	-	-	-	د	م	عی	-	-	-	-	سا
گا	رے	گا	رے	سا	نی	سا	سا	رے	گا	گا	رے	سا	نی	سا	سا
بیے	دے	بے	-	ضا	-	-	-	دا	-	ری	-	-	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	گا	پا	دھا	سا	سا	سا	سا	نی	رے	سا	سا	نی	نی	سا	نی
خے	وہ	و	-	شک	-	ل و	-	ش	-	ما	-	ئل	-	-	-
دھا	دھا	دھا	دھا	پا	دھا	دھا	دھا	پادھا	نی سا	نی	دھا	نی	دھا	پا	پا
ح	ر	کا	-	تو	-	-	-	س	-	ک	-	نا	-	ت	-
نی	دھا	پاما	پا	گا	رے	گا	رے	سا	رے	گا	گا	گا	گا	گا	پا
آں	چہ	خو	-	باں	-	-	-	حہ	مہ	دا	-	رن	-	و	-
گا	رے	گا	رے	سا	نی	سا	سا	رے	گا	گا	رے	سا	نی	سا	سا
تو	-	ت	ن	ہا	-	-	-	دا	-	-	-	ری	-	-	-

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز باگیسری (تال قوالی ۸ ماترہ)

جاں زتن بردی و در جانی ہنوز — دردہا داری و درمانی ہنوز
آشکارا سینہ ام بشگافتی — ہم چناں در سینہ پنہانی ہنوز
ما زگریہ چوں نمک بگداختیم — تو بہ خندہ شکرافشانی ہنوز
ہر دو عالم قیمت خود گفتہ — نرخ بالا کن کہ ارزانی ہنوز
ملک دل کردی خراب از تیغ ناز — واندریں ویرانہ سلطانی ہنوز
پیری و شاہد پرستی ناخوش است — خسروا تا کے پریشانی ہنوز

استائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م	م	گ	رے	رے	سا	سا	رے	رے	سا	سا	پی	دھا	پی
جاں	-	ز	تن	-	بر	-	دی	-	و	در	-	جا	-

سا	گ	م	دھا	پا	م	م	گ	گ	م	دھا	دھا	مدھا	نتا
ن	-	ھ	نو	-	ز	-	در	-	د	ہا	-	دا	-
دھا	ن	دھا	پا	م	پا	دھا	م	گ	گ	رے	رے	سا	سا
ری	-	و	در	-	ما	-	نی	-	ھ	نو	-	ز	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م	گ	م	دھا	دھا	ن	دھا	دھان	تا	تا	ن	رے	تا	تا
آ	-	ش	کا	-	را	-	سی	-	نہ	ام	-	بش	-
دھان	تا	گ	رے	تا	ن	دھا	م	دھا	دھا	مدھان	تا	ن	دھا
گا	-	ف	نی	-	-	-	ہم	-	چ	نا	-	در	-
م	دھا	ن	دھا	پا	م	م	مپا	دھا	م	گ	گ	رے	سا
سی	-	نہ	مین	-	ما	-	نی	-	ھ	نو	-	ز	-

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز مشر پیلو (تال قوالی ۸ ماترہ)

اے حسن تو آفت زمانہ — روئے تو بہ دلبری فسانہ
ہر دم سوئے قبلہ دو ابروت — خورشید یگانہ در دوگانہ
من غرقہ و تو در آب چشم — بینی رخ خویش بر کرانہ
تیرم زدی و خوشم کہ بارے — بشناختم مدیں زمانہ
گم گشتی خسروا بکویش — درماندہ مگر زمانہ

آستائی

۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴
پا	پا	ماپا	دھاپا	م	م	گا	م	رے	گا	رے	رے	رے	رے	گا	گا
اے	-	حس	-	ن	-	-	-	تو	-	-	-	-	-	آ	-

م م پا پا	م پا دھاپا م گا	پا دھا پا م پا دھاپا	م م گا گا
ف ت ۔ ز	ما ۔ ۔ نہ	رو ۔ ئے ۔	تو ۔ ۔ ۔
رے گا رے رے	رے رے گا گا	م م پا پا	م پا دھاپا م گا
بہ ۔ دل ۔	ب ۔ ری ۔	۔ ۔ ۔ ف	سا ۔ نہ ۔

انترا

۵ ۶ ۷ ۸	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۱ ۲ ۳ ۴
دھا نی سا سا	دھا ن دھا ن	دھا دھا پا پا	م پا دھاپا م گا
ھ ر د م	سو ۔ ۔ ۔	ئے ق ب ۔	لہ ۔ ۔ ۔
م پا م پا دھاپا	م م گا گا	پا ن دھا پا	م گا رے رے
دو ۔ اب ۔	رو ۔ یت ۔	نور ۔ ۔ ۔	شی ۔ ۔ ۔
رے گا رے رے	گا گا م پا	م پا م پا دھاپا	م گا رے رے
د یے گا ۔	نہ ۔ ۔ ۔	دا ۔ دو ۔	گا ۔ نہ ۔

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز بھیم پلاسی (تال چھ ماترہ)

اے بہ درماندگی پناہ ہمہ — کرم تست عذرخواہ ہمہ
طفیل ہمہ قبول کن — اے الہ من والہ ہمہ
گرد نعلین رہروان رہت — شرف تکمہ کلاہ ہمہ
جملہ شاہاں گدائے درگاہت — اے بہ احسان تو بادشاہ ہمہ
از رہے ہر مرا کہ یا تو رسم — اے نبوئے در تو راہ ہمہ
قطرہ ز آب رحمت تو بس است — شستن نامہ سیاہ ہمہ
گنہ ما بود فزوں ز قیاس — عفوت افزوں تر از گناہ ہمہ

خسروؔ از تو پناہ می طلبد
اے پناہ من و پناہ ہمہ

آستائی

٣	٢	١	٦	٥	٤	٣	٢	١	٦	٥	٤	٣
م	پا	دھا	ن	پا	م	پا	پا	گ م	م	گ	سا	نی
نا	-	پ	-	-	گی	د	-	مان	-	در	بہ	ے
پا	دھا	ل	سا	پان	ل	پا	سا	رے	گ	گ م	پا	
ع	-	ت	-	تس	رم	ک	مہ	-	-	ھ	ہ	
	سا	رے	گ	م	گ	م	پا	گ م	پا	دھا	م پا	
	-	مہ	-	-	ھ	ہ	-	خوا	د	ہ	ذ	

انترا

٣	٢	١	٦	٥	٤	٣	٢	١	٦	٥	٤	٣
دھا	پا	دھا	ن	تا	ن	ن	تا	پان	ن	ن	پا	م
ق	-	م	-	-	ھ	-	-	ل	-	خ	ط	ب
م	پا	دھا	تان	پان	ن	پا	م	گ	پا	م	پا	
د	-	من	-	لہ	ا	اے	-	کن	-	لم	بو	
	سا	رے	گ	م	گ	م	پا	گ م	م	دھا پا	م پا	
	-	مہ	-	-	ھ	-	-	د	-	-	ا	

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز ایمنی بلاول (تال قوالی، ماترہ)

عمر برفت و نرفت عشق ز سودائے من — ترک جواناں نگفت این دل شیدائے من

تا بخرابات عشق دامنم آلودہ گشت — بر سر بازار عشق بیش نشد پائے من

آتش سودائے وصل جان و تنم را بسوخت — چونکرم خان بود این ہمہ سودائے من

خسروؔ بیدل ز شوق بر در تو خاک شد — ہیچ نگفتی کجا است عاشق شیدائے من

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
دے	گا	رے	سا	نی	سا	سا	رے	رے	رے	گا	رے	سا	سا
عم	-	ل	بر	-	ق	تو	نر	-	ف	ت	-	عش	-
گارے	گا	گا	گا	گا	رے	گا	گاما	پا	پا	م	م	گا	گا
ق	-	-	ز	-	سو	-	دا	-	ئے	من	-	-	-
گا	م	گا	پا	ما	پا	پا	پادھا	نی	دھا	پا	دھا	پاما	پا
تر	-	ک	نج	-	وا	-	نا	-	ن	ن	گ	ف	ت
پا	پاما	پا	م	م	گا	گا	گاما	پا	پا	م	م	گا	گا
اي	دل	-	ئے	-	دا	-	ئے	-	-	من	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	ما	پا	دھا	دھا	نی	نی	تا	تا	رے	تا	نی	دھا	پا
تا	-	ب	خ	را	با	-	ت	-	-	ع	ش	ق	-
دھا	نی	نی	تا	رے	نی	تا	دھا	دھا	پا	ما	پا	م	گا
دا	-	م	نم	-	ا	یو	دہ	-	-	گش	-	ت	-
گا	م	گا	ما	پا	دھانی	تا	دھا	دھا	پا	ما	پا	دھا	پا
بر	-	س	ر	-	با	-	زا	-	ر	عش	-	ق	-
پا	پاما	پا	م	م	گا	گا	گاما	پا	پا	م	م	گا	گا
پے	سن	-	ن	ش	د	-	پا	-	ئے	من	-	-	-

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز کھماچی بہار (تال ستا ماترہ)

من و شب زندگانی من اینست — دل و غم شادمانی من اینست
ہمہ شب خون دل نوشم بیادش — شراب ارغوانی من اینست
من و کنج غم و شب ہائے تاریک — طرب ہائے نہانی من اینست
ز عشقش گاہ میرم گہ زیم باز — طریق زندگانی من اینست
رہا کن تا بمیرم زیر پایت — کہ عمر جاودانی من اینست
بس است این قیمت خسرو کہ گوئی — غلامے رایگانی من اینست

آستائی

٣	۴	۵	٦	٧	١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	١	٢	٣
دہ	نی	نی	تا	تا	دہا	ں	پا	م پا	ں پا	گا	م	ں	ں	دہا
من	و	-	ش	ب	زن	-	د	گا	-	نی	-	من	-	-
	نی	نی	تا نی	تا	دہا پا	دہا	دہا	نی تا	رے	نی	تا	دہا	ں	پا
	اي	-	-	-	شر	ت	د	يو	-	غم	-	شا	-	د
	پا م	پا	گا	م	دہا نی	تا	نی	تا	رے	نی	تا	ں	پا	
	ما	-	نی	-	من	-	-	اي	-	-	-	نس	ت	

انترا

٣	۴	۵	٦	٧	١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	١	٢	٣
م	دہ	دہا	نی	نی	تا	نی	تا	گ	م	رے	رے	تا	نی	تا
ھ	مہ	-	شب	-	خوں	-	ن	دل	-	نو	-	شم	-	ب
	نی	سا	نی تا	دہ تا	ں	دہ	دہا	نی	تا	رے	رے	تا	نی	تا
	يا	-	-	-	دش	-	ش	را	-	ب	-	ار	-	غ
	پے	تا	نی	تا	دہ	ں	پا	م	پا	گا	م	ں	دہا	
	و	-	نی	-	من	-	-	اي	-	-	-	نس	ت	

غزل بطرز ضلع جھنجھوٹی (تال قوالی، ماترہ)

کافر عشقم مسلمانی مرا درکار نیست ۔ ہر رگ من تار گشتہ حاجت زنار نیست
از سر بالین من برخیز اے ناداں طبیب ۔ دردمند عشق را دارو بجز دیدار نیست
شاد باش اے دل کہ فردا بر سر بازار عشق ۔ مژدہ قتل است گرچہ وعدۂ دیدار نیست
ماغریباں را تماشائے چمن درکار نیست ۔ داغہائے سینہ ما کمتر از گلزار نیست
ناخدا در کشتی ما گر نباشد گو مباش ۔ ما خدا داریم ما را ناخدا درکار نیست
خلق می گوید کہ خسرو بت پرستی می کند ۔ آرے آرے می کنم با خلق عالم کار نیست

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	٦	٧	۱	۲	۳	۴	۵	٦	٧
سا	سا	رے	گا	گا	گا	گا	گام	پا	گا	م	م	گا	گا
کا	-	فر	ر	-	عش	-	قم	-	م	سل	-	ما	-
رے	رے	رے	گارے	سارے	گا	گا	م	گا	رے	سا	سا	نی	دھا
نی	-	م	را	-	در	-	کا	-	ر	نے	-	س	ت
پا	پا	دھا	گا	م	گارے	گا	گام	پا	گا	م	م	گا	گا
ہر	-	ر	گ	-	من	-	تا	-	ر	گش	-	تہ	-
رے	رے	رے	گارے	سارے	گا	گا	م	گا	رے	سانی	سا	نی	دھا
حا	-	ج	ت	-	زن	-	نا	-	ر	نے	-	س	ت

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	٦	٧	۱	۲	۳	۴	۵	٦	٧
پادھا	نی	دھا	پام	پا	گا	م	گام	پا	م	رےگا	دھا	پا	پا
از	-	س	ر	-	با	-	لی	-	ن	من	-	بر	-
پادھا	نی	دھا	پا	م	گا	گا	گام	پا	م	گارے	گا	رے	گا
خے	-	ز	اے	-	نا	-	داں	-	ط	بی	-	ب	-

پا م پا	گا م	رے گا	گاما پا گا	م م	گا گا
در - د	من -	دِ -	عش - ق	را -	دلا -
رے رے رے	گاری سارے	گا گا	م گا رے	سانی سا	نی دہا
دو - ب	انج ز	دی -	دا - ر	نے -	س ت

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز دانہ بہار (تال قوالی ، ماترہ)

دلش گر مہرباں بودے چہ بودے ، قوانِ ناتوان مہرباں بودے چہ بودے

لب لعل تو آب زندگانی بکام عاشقاں بودے چہ بودے

متاع وصل جاناں بس گراں است گرایِ سودا گجاں بودے چہ بودے

بگرد ناقہ آں ناز بستے دل من سارباں بودے چہ بودے

درآید کوے تو آں خسروؔ جاں بہر سرہم زباں بودے چہ بودے

آستائی

۳	۴	۵	٦	۷	۱	۲	۳	۴	۵	٦	۷	۱	۲	۳
سا	دہا	دہا	ں	دہا	ں	پا	پا	م	دہا	پادہا	نی تا	دہا	ں	پا
د	ل	ش	گر	-	م	ھ	ر	باں	-	بو	-	دے	-	چہ
م	پا		ری پا	ں پا	گ	م	دہا	دہانی	تا سا ری	نی	تا	دہا	ں	پا
بو	-		-	-	دے	-	ت	وا	-	ن	-	نا	ت	والی
پا	م		پادہا	نی تا	دہا	ں	پا	م	پا	ری پا	ں پا	گ	م	
مہر	-		باں	-	بودے		چہ	بو	-	-	-	دے	-	

انترا

۳	۴	۵	٦	۷	۱	۲	۳	۴	۵	٦	۷	۱	۲	۳
م	ں	دہا	نی	نی	سا	تا	تا	نی تا	رے	رے	تا	دہا	ں	پا
ل	ب	-	لا	-	لے		تو	آ	-	ب	-	زن	-	د

نی تا | نی تا رےگا | ں دھا رے | رے تا | نی تا | دھا ں پا
گا - | - - | نی - ب | کا - | م - | عا - شی
م پا | دھانی تا | پا نی دھا | م پا | مپا ںپا | گ م
قاں - | بو - | دے - چہ | بو - | - - | دے - -

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز مشر دلیس (تال ۷ ماترہ)

کج کلہائے ستمگر تنگ قبائے کیستی — لا بہ گراد دلبرا عشوہ نمائے کیستی
زیر کلاہ حیدرِ تا کمرت کشیدہ سر — بستہ باچابکی کمر چست قبائے کیستی
مرکب ناز کردہ زیں دارہ بعجزہ تیغ کیں — ساختہ آمدہ چنیں تا برائے کیستی
خانۂ جاں ہمی بری دانۂ دل ہمی خوری — نک بلندی پری مرغ ہوائے کیستی
سینہ بندہ جائے تو دیدہ بزیر پائے تو — اے ہمہ در ہوائے تو تو بہ ہوائے کیستی
تا رخ خود نمودۂ جاں زتنم ربودۂ — آتش من فزودۂ مہر فزائے کیستی
خسرو خستہ را سخن بستہ شد از تو در دہن — طوطی شکرین من نغمہ سرائے کیستی

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م	م	رے	م	م	پا	پا	نی	نی	نی	تا	نی	تا	رے
کج	-	کل	ہا	-	ئے	-	س	تم	-	گ	ر	تن	-
ں	دھا	پا	م	م	پا	پا	مپا	دھا	م	گا	رے	گا	سا
گ	-	قی	با	-	ئے	-	کی	-	س	قی	-	-	-
نی	نی	نی	تا	نی	تا	رے	ں	ں	دھا	ں	دھا	پانی	تارے
لا	بہ	گ	را	-	د	-	دل	-	ب	را	-	-	-
ں	دھا	ں	دھا	دھا	م	م	مپا	دھا	م	گا	رے	گا	سا
عش	وا	ں	ما	-	ئے	-	کی	-	س	قی	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
م	م	پا	ں	پا	نی	نی	تا	تا	نی	تا	نی	تا	تا
زے	ر	ک	لا	-	ہ	-	جج	-	د	بر	-	-	-
پا	نی	نی	تا	تا	نی	تا	نی تا	رتے	رتے	ں	ں	دہا	پا
تا	-	کم	رت	-	ک	-	ستی	-	دہ	سر	-	-	-
نی	نی	تا	رے	ں	دہا	پا	م	م	پا	دہا	م	گا	رے
لس	-	تہ	بہ	-	چا	-	ب	کی	-	ک	م	ر	-
رے	م	پا	ں	دہا	پا	دہا	م	گا	رے	گا	رے	نی	سا
حیں	تہ	ق	با	-	ئے	-	کی	-	س	قی	-	-	-

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز تلنگ (تال ۷ ماترہ)

اس راگ میں گندھار سُر مدھم کومل اور دونوں نکھاد ہیں۔ آروہی میں تیور نکھاد امروہی میں کومل نکھاد ہے۔ رکھب دھیوت ورجت ہے۔ ما۔

آروہی۔ سا گا م پا نی تا

امروہی۔ تا ں پا م گا سا

غزل

صبا آمد ولے دل باز نامد — غریب ما بمنزل باز نامد

مدریا غرق شد رخت صوری — کہ کشتی سوئے ساحل باز نامد

دل عارفت با محمل نشینے — رود جاں ہم کہ محمل باز نامد

خلاص غرکن اے زلف لیلیٰ — کہ مجنوں زاں سلاسل باز نامد

بوادیٔ غمش گم گشت خسروؔ — کہ کس زاں راہ مشکل باز نامد

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
سا	گا	گا	م	پا	ن پا	م پا	تانی	تا	تا	ن	پا	م	گا
ص	با	-	آ	-	م	د	و	-	لے	دل	-	-	-
گام	پان	پا	گا	م	گا	سا	نی	نی	نی	تانی	تا	ن	پا
با	-	ز	نا	-	م	د	غ	ری	-	ب	-	ما	-
پا	ن	پا	ن	پا	م	گا	گا	م	پا	گا	م	گا	سا
ب	من	-	ز	-	ل	-	با	-	ز	آ	-	م	د

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
گا	گا	م	پا	پا	نی	نی	تا	تا	نی	تا	نی	تا	تا
ب	در	-	یا	-	-	-	غر	-	-	ق	-	ش	د
تا	گاآ	گاآ	تا	نی	تا	تا	پانی	تا	تا	ن	پا	ن	پا
رخ	-	ت	صو	-	ری	-	کہ	-	-	کش	-	ق	-
گا	م	پا	نی	تا	ن	پا	ن	پام	پا	گا	م	گا	سا
سو	-	ئے	سا	-	حل	-	با	-	ز	نا	-	م	د

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز نٹ بلاول (تال قوالی ۸ ماترہ)

اے میر ہمہ شکر فروشاں — توبہ شکن صلاح کوشاں

عشاق زدست چوں تو ساقی — خونابہ بجامی بادہ نوشاں

در میکدہ عمت سفالی — زرخ ہمہ حرفت فروشاں

در کاوش کنہ خوبیٔ تو — کندست خیال تیز ہوشاں

یک ذرہ نخمت درست نگذاشت — درصومعۂ کبود پوشاں
از پردۂ دمی چو گل برون آئی — بادہ بہ نیکواں فروشاں
خوشوقت تو کاغمی نداری — از آتش سینہ ہای جوشاں
بیدار نگشت عاشق مست — از نالۂ بلبل فروشاں
اس تو سخنی بہر ولایت — خسرو بہ ولایت خموشاں

آستائی

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	م	م	گا	م	رے	گا	رے	رے	رے	رے	گا	گا	م	م	پا	پا
ہے	-	ی	-	-	-	ر	ھ	مہ	-	-	-	-	-	ش	ک	ر	ف
		مپا	دہاپا	م	م	گا	گا	پاں	دہاپا	م	م	گا	م	رے	گا	رے	رے
		رو	-	شاں	-	-	-	تو	-	بہ	-	-	-	ش	ک	ن	-
		رے	رے	گا	گا	م	م	پا	پا	مپا	دہاپا	ا	ا	گا	گا		
		-	-	-	-	ص	لا	-	ح	کو	-	شاں	-	-	-		

انترا

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نی	سا	دہا	ں	دہا	ں	پا	دہا	پا	پا	مگا	رے	رے	رے	گا	گا	م	پا
یـ	ک	خر	-	-	-	قہ	غ	م	-	ت	-	-	-	د	رس	-	ت
		مپا	دہاپا	م	م	گا	گا	پانی	دہاپا	م	م	گا	م	رے	گا	رے	رے
		ن	گ	زا	-	ش	ت	در	-	صو	-	-	-	م	عہ	-	-
		رے	رے	گا	گا	م	م	پا	پا	مپا	دہاپا	م	م	گا	گا		
		-	-	-	-	ک	بو	-	د	بو	-	شاں	-	-	-		

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

—

غزل فارسی ہندی بطرز جھنجھوٹی (تال قوالی ۸ ماترہ)

زحال مسکیں مکن تغافل ورائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں نہ دارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شباں ہجراں دراز چوں زلف و روز وصلت چو عمر کوتا
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سنائے پیارے پیو کو ہماری بتیاں
چوں شمع سوزاں چوں ذرہ حیراں ہمیشہ گریاں بعشق آں مہ
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آئیں نہ بھیجیں پتیاں
بحق روز وصال دلبر کہ داد مارا فریب خسروؔ
سپیت من کی ورائے راکھوں جو جان پاؤں پیا کی گتیاں

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نی	دھا	سا	رے	گا	گا	گا	گا	گام	پا	م	پا	گا	م	گا	گا
ز	-	حا	ل	مس	-	کیں	-	م	-	کن	ت	غا	-	فل	-
رے	رے	رے	رے	گارے	سارے	گا	گا	م	گا	رے	سا	نی	دھا	سا	سا
د	را	-	ئے	نے	-	نا	-	ب	نا	-	ئے	ب	تی	یاں	-
گام	گارے	سا	رے	گا	م	گا	گا	گام	پا	م	پا	گا	م	گا	گا
کہ	-	تا	ب	ھ	ج	راں	-	نہ	-	دا	رم	اے	-	جاں	-
رے	رے	رے	رے	گارے	سارے	گا	گا	م	گا	رے	سا	نی	دھا	سا	سا
نہ	لے	-	ہو	کا	-	ہے	-	ل	گا	-	ئے	چھ	تی	یاں	-

انترا

١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	٨	١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	٨
پا	پا	پام	پا	پا	پا	م	گا	پا	دہا	پادہا	نی سا	نی	رے	سا	سا
ش	پا	-	ل	ھ	ج	راں	-	و	را	ز	-	چوں	-	زل	ف
نی	سا	نی	سا	دہا	ں	دہا	پا	پا	دہا	پا	پا	م پا	دہاپا	م	گا
و	رو	-	ز	و	ص	ل	ت	چوں	غم	-	ر	کو	-	تا	-
گام	گارے	سا	رے	گا	رے	گا	گا	گام	پا	م	پا	گا	م	گا	گا
س	-	کھی	پی	یا	-	کو	-	جو	-	میں	تہ	دے	-	کھوں	-
رے	رے	رے	رے	گارے	سارے	گا	گا	م	گا	رے	سا	نی	دہا	سا	سا
تو	کے	-	سے	کا	-	نوں	-	ان	دھے	-	ری	ر	تی	یاں	-

غزل فارسی ہندی بطرز کیدارا (تال قوالی ۸ ماترہ)

خوار شدم زار شدم لٹ گیا در غم ہجراں تو کمر ٹوٹ ہے
یار نہیں دیکھتا ہے سوئے من بے گنہم ساتھ عجب روٹھ ہے
روئے تو رونق شکن آفتاب سرو بہ پیش قد تو بوبھڑ ہے
گاہ ز خسرو تو نہ گفتہ کہ بیٹھ
وہ چہ گنہ بھاگ میرا کھوٹ ہے

٭

آستائی

١	٢	٣	۴	۵	٦	٧	١	٢	٣	۴	۵	٦	٧
سا	م	م	م	م	م	گا	پا	ما	پا	دہا	دہا	پا	پا
خوا	-	ر	ش	-	دم	-	زا	-	ر	ش	-	دم	-

دہا	نی	تا	دہا	پا	م	م	ما	پا	پا	دہا	پا	ما	پا
ل	-	ٹ	گ	-	یا	-	در	-	غ	م	-	ھ	ج
دہا	نی	تا	دہا	ں	دہا	پا	ما	ما	پا	دہا	پا	م	م
راں	-	تو	ک	-	م	ر	ٹو	-	ٹ	سے	-	-	-

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پا	پا	پا	ں	دہا	نی	نی	تا	تا	نی	تا	تے	تا	تا
یا	-	ر	ن	-	ہیں	-	دے	-	کھ	تا	-	ہے	-
دہا	نی	تا	دہا	ں	دہا	پا	ماپا	دہانی	تا	دہا	ں	دہا	پا
سو	-	ئے	من	-	-	-	بے	-	گ	نہ	-	ہم	-
ما	ما	ما	پا	پا	ما	پا	م	پا	دہاں	دہا	پا	م	م
سا	-	کھ	ع	-	ج	ب	رو	-	کھ	ہے	-	-	-

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز ضلع دیس (تال قوالی چھ ماترہ)

ای شہوار نرم ترک راں سمندرا — بیں زیر پای دیدۂ این دردمندرا
سرو بلندرا نرسد دست پوسیت — یوسف رخا کشیدہ ترک راں سمندرا
پامالی گریزم از شکن گیسوئے تو نیست — می کش چنانکہ دانی اسیر کمندرا
چشم از تو دور دانۂ دل گرز تو بسوخت — از سوختن گزیر نباشد سپندرا
زآمد شد خیال تو ترسم کہ بیخبر شوم — قصاب پرورش نکند گو سپند را
پندکسم بہ دل نہ نشنید کہ دل زشوق — پر شد چنانکہ جای نماندست پندرا

در عاشقی ملامت خسروؔ بود چنانکہ
بر ریش تازہ داغ نہی دردمندرا

آستائی

۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳
نی	سا	رے	رے	رے	م	م	پا	نی	نی	سا	نی	سا	سا
ی	-	شہ	-	س	وا	-	ر	نہ	-	م	ت	ر	ک
		ں	دھا	پا	م	پا	دھا	م	گا	رے	گا	م	م
		راں	-	س	من	-	د	را	-	-	-	بیں	-
		رے	م	رے	م	م	پا	نی	نی	سا	رے	سا	ں
		رے	-	ر	پا	-	ی	دی	دہ	-	ایں	-	-
		دھا	پا	م	پا	دھا	گا	م	گا	رے	گا		
		در	-	د	من	-	د	را	-	-	-		

انترا

۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳
م	م	م	م	پا	نی	نی	نی	پا	نی	پا	نی	سا	سا
سر	-	در	-	سبا	لن	-	د	را	-	ن	ر	س	د
		پا	نی	سا	رے	گا	رے	سا	رے	ن	دھا	پا	دھا
		دس	-	ت	لو	-	ی	بس	-	-	ت	یو	-
		م	گا	رے	م	م	پا	نی	نی	سا	ں	دھا	پا
		س	فنہ	ر	خا	-	ک	شی	ے	دہ	ت	ر	ک
		رے	م	پا	پا	دھا	م	م	گا	رے	سا		
		راں	-	سو	من	-	د	را	-	-	-		

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز مشر پیلو (تال قوالی چھ ماترہ)

بہار من کہ ز جنبیدن صبا خفت است — بگوی بہر دلم کائی صبا کجا خفت است
دریں مخیم کہ مبادا گرہ بتار بود — بر آں حریر کہ آں یار بیوفا خفت است
کسی کہ دعوئ بیداری صبا میکرد — بیک نظارۂ تو دیدہ ام کجا خفت است
نجا نماں ہمہ کس خواب خوس ہمی دارند — جز انکہ او ز ہم آغوش خود جدا خفت است
حباب وصل بداں خسروؔ اگر شیریں — بخواب دبر فریاد مبتلا خفت است

آستائی

۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳
سا	گا	گا	م	پا	پا	پا	پا	پا	پا	پا	دپا	پا
ب	با	-	ر	من	-	ز	جن	بی	-	دن	-	ص
	م	م	م	گا	م	پا	گ	رے	رے	سا	سا	پا
	با	-	-	خ	-	ف	ت	اس	-	ت	-	ب
	ں	ں	ں	دپا	ں	دپا	پا	پا	پا	پا	دپا	پا
	گو	-	ی	بہہ	-	ر	د	لم	-	کا	-	ئی
	م	م	م	گا	م	پا	گ	رے	رے	سا	سا	
	ص	با	ک	حا	-	خ	ف	ت	اس	-	ت	

انترا

۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۱	۲	۳
م	پا	نی	نی	تا	تا	نی	تا	تا	تا	ں	ں	دپا
ح	سا	-	ب	وص	-	ل	ب	داں	-	حس	-	ر
	ن	ن	ن	دپا	ں	دپا	ں	دپا	دپا	پا	پا	پا
	وا	-	-	ا	گر	-	شے	-	-	ریں	-	ب

ں ں ں	دھا نی تا	ں ں دھا	پا پا گا
خوا - ب	د بر -	فر ما -	د - ب
م پا پا	گا م پا	گ گ رے	سا سا
ت لا -	- - -	خ فر ت	اس ت

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز نمر کو بہ (تال قوالی ۸ ماترہ)

یارب کہ این درخت گل از بوستان کیست
دیں پستہ شکر شکن از نقلدان کیست
باز آں لپسر کہ میرود او از کدام کوست
باز این بلا کہ میرسد از بہر جان کیست
از خوں نشان تازہ ہمیں بینمش بلب
تا خود کہ باز کشتہ این خود نشان کیست
می گفت دی کہ بر من افتادہ میگذشت
کا فگار کرد پای من این استخوان کیست
شب نالہ ام شنید و بپرسید از رقیب
من شب نخفتہ ام ہمہ شب این فغان کیست
این سوزشے کہ در دل آزردۂ من است
داغ کسی ست لیک نگویم از ان کیست
اے باد اگر براہ سر آوردۂ پیام
باری دگر بگو بر من کز زبان کیست
جاناں اگر شبیت دہن بر دہن نہم
خود را بخواب ساز نگو این دہان کیست
بیدار از آنست مہ کہ شب پاسبان تست
خسروؔ کہ خواب می نکند پاسبان کیست

آستائی

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	م	گا	م	گا	رے	سا	رے	سا	رے	گا	م	م	م	م	م	گا
یا	-	رب	-	کہ	-	اِی	-	در	-	خ	-	-	-	ت	-	گ	ل
		پا	پا	پا	پا	دہا	ں	دہا	پا	م	پا	مپا	دہاپا	م	گا	ں	دہا
		ا	ز	بو	-	س	تا	-	ن	کی	-	-	س	ت	-	دی	-
		پا	م	پا	م	گا	م	گا	رے	رےگا	م	گا	م	م	م	پا	م
		لپ	-	-	-	تہ	ش	ک	ر	ش	-	-	-	کن	-	ا	ز
		پادہا	ں	دہا	پا	م	پا	م	پا	دہا	پا	مپا	دہاپا	م	گا		
		نق	-	ل	-	واں	-	-	-	کی	-	-	س	ت	-		

انترا

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	گا	پا	پا	پا	پا	ں	دہا	نی	نی	سا	نی	سا	رے	سا	سا	نی	نی
اے	-	با	-	د	-	ا	گ	ر	ب	را	-	ہ	-	سر	-	آ	-
		سا	نی	سا	ں	دہا	ں	دہا	پا	م	پا	مپا	دہاپا	م	گا	گام	پا
		وا	-	-	-	دہ	-	یے	-	یا	-	-	-	م	-	با	-
		گا	م	رے	سا	رے	سا	نی	سا	رے	گا	رے	گا	م	م	م	گا
		ری	-	-	-	دا	گر	-	ب	گو	-	بر	-	من	-	کر	-
		پا	پا	دہانی	سا	دہا	ں	دہا	پا	م	پا	مپا	دہاپا	م	گا		
		ز	-	با	-	ن	-	-	-	کی	-	-	-	س	ت		

(باقی شعر اسی انترے کی طرح)

غزل بطرز غزالی باهل زنال قوالی ۸ ماترہ)

اے شربت عاشق بجاست — دز دوست زماں زماں پیاست
شد سلک فرید از تو منظوم — زالست کہ شد لقب نظامت
جاوید بقاست بندہ خسرو
چوں شد بہ ہزار جاں غلامت

آستائی

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پا	پا	گا	م	گا	م	رے	گا	رے	رے	رے	رے	گا	گا	م	م	پا	پا
اے	-	شر	-	-	-	ب	ت	عا	-	-	-	-	-	ش	قی	-	ب
		م پا رے	دھا پا	م	م	گا	گا	پان	دھا پا	م	م	گا	م	رے	گا	رے	رے
		جا	-	-	-	مت	-	دز	-	دو	-	س	ت	ز	-	ماں	-
		رے	رے	گا	گا	م	م	پا	پا	م پا رے	دھا پا	م	م	گا	گا		
		-	-	-	-	ز	ماں	-	پ	یا	-	-	-	مت	-		

انترا

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
دھا	دھا	دھا	ں	دھا	ں	پا	دھا	پا	پا	م گا	رے	گا	م	گا	م	پا	پا
ش	د	سل	-	-	-	ک	ف	ری	-	-	-	د	-	ا	ز	تو	-
		گا م	پا	م	پا	م	گا	پا	پا	م پا	دھا پا	م	گا	م	گا	م	گا
		من	-	ظو	-	م	-	زا	-	حس	-	ت	-	کہ	-	ش	-
		رے	گا	رے	رے	رے	رے	گا م	پا	م پا رے	دھا پا	م	م	گا	گا		
		-	-	-	د	ل	ق	ب	ن	ظا	-	-	-	مت	-		

انترا ۲

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
پادھا	نی سا	نی	نی	سا	رے	تا	ں	دھا	پا	مرپا	دھاپا	م	م	گا	گا	گام	پادھا
جا	-	دے	-	-	د	ب	قا	-	س	ت	-	بن	-	-	-	دہ	-
		نی	نی	دھا	نی	دھا	پا	گام	پا	م	م	گا	م	رے	گا	رے	رے
		خ	-	س	-	رو	-	چوں	-	ش	-	-	د	بہ	ھ	زا	-
		رے	رے	گا	م	گام	پا	دھا	پا	مرپا	دھاپا	م	گا	رے	سا		
		ر	-	-	-	جاں	-	-	غ	لا	-	-	-	دت	-		

حضرت امیر خسروؒ کے متعلق حضرت خواجہ نظام الدین ولیاؒ کا کلام

خسروؒ کہ بہ نظم و نثر مثلث کم خاست ملکیت ملک سخن آں خسروؒ راست

آں خسروؒ ماست ناصر خسروؒ نیست زیرا کہ خدا ناصر خسروؒ ماست

نقش گل راگ پوربی (تال سول فاختہ)

آستائی

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
گا	ما	پا	د	پاما	پا	ما	گا	ما	گا	گا	ما	گاما	پا	ما	گا	ما	گا	ر	سا
خ	س	رو	کہ	بہ	نظ	مو	ن	ث	ر	م	ث	لث	-	کم	-	خا	-	س	ت
نی	ر	گام	ما	گاپا	گا	ما	د	پاما	پا	نی	دھا	پا	ما	گا	م	ما	گا	ر	سا
مل	کی	یے	-	ت	مل	ک	س	خ	ن	آں	-	خ	س	رو	-	-	را	س	ت

انترا

۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶	۷ ۸ ۹ ۱۰	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶	۷ ۸ ۹ ۱۰
ما گا ما پا	د پا	دنی سا رے سا	رے گا رے سا	نی رے	نی د پاما پا
آں - خ س	رد -	م - اس ت	نا - ص ر	خ س	رو نی س ت
پا د پا د	ما پا	گا م ما گا	نی سا نی د	پاما پا	ما گا رے سا
زی - را -	کہ -	خ - - دا	نا - ص ر	خ س	رو م اس ت

ہم نے صوفیائے کرام کی محفل حال قال اور بزرگان دین کے عرسوں میں محفل قوالی کا یہ طریقہ دیکھا ہے کہ ابتدا قول قلبانہ سے کی جاتی ہے اور ختم کے وقت رنگ گایا جاتا ہے اسی وجہ سے ہم نے بھی حضرت امیر خسروؒ کے گانوں کی ابتدا قول سے کی ہے اور رنگ پر ختم کر رہے ہیں اور اسی وجہ سے رنگ بعد میں لکھ رہے ہیں۔

رنگ راگ ضلع کافی زنال قوالی ۸ ماترہ)

آستائی۔ آج رنگ ہے اے ماں رنگ ہے ری
اری اری مورے محبوب کے گھر رنگ ہے ری
اری آج رنگ ہے۔ ای ماں رنگ ہے ری
آج رنگ ہے۔ ری ماں رنگ ہے ری

انترا ۱۔ موہے پیر پایو نجام الدین اولیا۔ نجام الدین اولیا۔ نجام الدین اولیا
جو مانگو پر سنگ ہے ری ماں رنگ ہے ری

انترا ۲۔ نجام الدین اولیا جگ اجیارا۔ جگ اجیارا وہ تو جگ اجیارا
جو مانگو پر سنگ ہے ری ماں رنگ ہے ری

انترا ۳۔ میں تو انیو رنگ اور نہیں دیکھی نجام الدین الیو رنگ۔ اور نہیں دیکھی جو مانگو پر سنگ ہے ری ماں رنگ ہے ری

انترا۔ دیس بدیس میں ڈھونڈ پھری ہوں تورا رنگ من بھایو
نجام الدین تورا رنگ من بھایو۔ سجن ملاؤ را اس آنگن میں
آنج رنگ ہے اے ماں رنگ ہے ری

آستائی

۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گا	ما	پا	پا	پا	پا	دہا	م	پادہا	ں	دہا	ں	دہا	ں	دہا	پا	ں	ں
آ	نج	رں	گ	ہے	-	ری	-	ماں	-	رں	گ	ہے	-	ری	-	مو	رے
		دہا	ں	دہا	م	پا	پا	ں	ں	دہا	ں	دہا	ں	پا	پا	تا	تا
		مح	-	بو	ب	کے	-	گھ	ر	رں	گ	ہے	-	ری	-	مو	رے
		ں	ں	دہا	م	پا	دہا	پادہا	ں	دہا	ں	دہا	ں	دہا	دہا	پا	پا
		پیا	-	رے	-	کے	-	گھ	ر	رں	گ	ہے	-	ری	-	-	-
		م	م	م	م	م	پا	گ	م	ں	پا	گ	م	ے	سا		
		س	نج	ن	ی	ملا	ؤ	را	-	و	رے	گھ	-	ر	-		

انترا

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	پا	نی	نی	تا	نی	تا	تا	نی	تا	رے	تا	نی	تا	نیدہا	پا
مو	ہے	پی	ر	پا	-	یٔ	ن	جا	م	دی	ن	او	لی	یا	-
ں	ں	ں	ں	دہا	ں	دہا	پا	دہانی	تا	نی	تا	ں	ں	دہا	پا
ن	جا	م	دین	او	لی	یا	ن	جا	م	دی	ن	او	لی	یا	-
رتے	رتے	رتے	رتے	تا	تا	ں	ں	دہا	ں	دہا	پا	دہا	م	پادہا	ں
تو	-	ماں	-	گوں	-	پ	-	-	نگ	ہے	-	ری	-	ماں	-
نی	دہا	دہا	دہا	پا	پا	گا	م	پا	پا	پا	پا	دہا	م	پادہا	ں
-	رنگ	ہے	-	ری	-	آ	نج	رں	گ	ہے	-	ری	-	ماں	-

انترا ۱ دوسرا طریقہ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
رے	رے	رے	رے	رے	رے	گ	رے	سا	رے	نی	نی	سا	نی	سا	سا
مو	ہے	پیر	-	پا	-	یو	-	مو	ہے	پی	ر	پا	-	یو	ت
ن	جا	م	دیں	او	نی	لیا	-	نج	گ	او	جی	یا	-	را	-
نی	سا	رے	سا	نی	سا	ندھا	پا	ن	ن	ن	ن	دھا	ن	دھا	پا
جا	م	دی	ن	او	لی	یا	-	ن	جا	م	دیں	او	لی	یا	ن
دھانی	سا	نی	سا	نی	سا	نپا	پا	رے	رے	رے	رے	سا	سا	ن	ن
جا	م	دیں	-	او	لی	یا	-	جو	-	ماں	-	گوں	-	پ	ر
دھا	ن	دھا	پا	دھا	م	پادھا	ن	ن	دھا	دھا	دھا	پا	پا		
-	سنگ	ہے	-	ری	-	ماں	-	-	رنگ	ہے	-	ری	-		

انترا ۲

۱	۲	۳	۳	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	پا	نی	نی	سا	نی	سا	سا	نی	سا	رے	سا	ن	ن	دھا	پا
ن	جا	م	دیں	او	لی	یا	-	ج	گ	او	نج	یا	-	رو	-
ن	ن	دھا	ن	دھا	ن	دھا	پا	دھانی	سا	نی	سا	نیسا	ن	دھا	پا
رے	گ	او	نج	یا	رلو	وہ	تو	نج	گ	او	نج	یا	-	رلو	-
رے	رے	رے		سا	سا	ن	ن	دھا	دھا	پا	م	پا	دھا	پادھا	ن
جو	-	ماں		گوں	-	پ	ر	سنگ	ہے	-	-	ری	-	ماں	-
دھا	دھا	دھا		ر	سے	گا	م	پا	پا	پا	پا	دھا	م	پادھا	ن
رن	سنگ	ہے						رن	گ	ہے	-	ری	-	ماں	-

انترا ۳

۸ ۷	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
گام	پا	پا	پا	پا	پا	پا	دہا	ں	ں	دہا	ں	دہا	پا	نی	تا	تا
میں تو	اے	سو	رں	گ	او	ر	نا	ہیں	-	دے	-	کھی	یا	ن	جا	م
	ں	ں	دہا	م	پا	دہا	پادہا	ں	دہا	ں	دہا	ں	پا	پا	پا	پا
	اے	سو	رں	گ	او	ر	نا	ہیں	-	دے	-	کھی	یا	-	-	-
	تے	رتے	تا	تا	ں	ں	ن	ن	دہا	دہا	پا	پا	دہا	م	پادہا	ں
	جو	-	ماں	-	گوں	-	پ	ر	-	سن	-	گ	ہے	-	ماں	-
	دہا	دہا	دہا	دہا	پا	پا	پا	پا	م	م	م	م	م	پا	گا	م
	-	رں	گ	ہے	ری	-	-	-	س	نج	ن	م	لا	ؤ	را	-
	ن	پا	گ	گ	رے	سا	گا	م	پا	پا	پا	پا	دہا	م	پادہا	ں
	اس	دے	آ	نگن	میں	-	آ	نج	رن	گ	ہے	-	ری	-	ماں	-

انترا ۴

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
م	پا	نی	نی	تا	نی	تا	تا	نی	تا	رتے	تا	نی	تاں	دہا	پا
دے	-	سُں	ب	دے	-	س	میں	ڈھوں	-	ڈُ	پھ	ری	-	سوں	-
رتے	گ	رتے	تا	رتے	نی	تا	تا	نی	تا	رتے	تا	نی	تاں	دہا	پا
دے	-	س	ب	دے	-	س	میں	ڈھوں	-	ڈُ	پھ	ری	-	سوں	-
رتے	رتے	رتے	تا	تا	تا	ں	ں	ں	ں	دہا	ں	دہا	ں	دہا	پا
تو	-	را	رں	-	گ	ہو	ٹ	جا	ئی	یو	ن	جا	م	دی	ن
				تا	ں	ں	دہا	دہا	دہا	پا	پا	دہا	م	پادہا	ں
جو	-	ماں	-	گوں	-	پ	ر	سن	گ	ہے	-	ری	-	ماں	-

فہرست موسیقی حضرت امیر خسروؒ

وجہ تصنیف ۲
ماہرین فن سے التماس ۶
نظم۔ حقیقت موسیقی ۱۴
لفظ موسیقی ۱۷
موسیقی عالم ۱۸
قدیم موسیقی ہند کے متعلق ۲۰
زمانہ وید کی موسیقی کے متعلق ۲۲
سروں کی تنظیم و ترتیب کے متعلق ۲۵
ہندوستان میں راگ راگنی ۲۷
نٹ شاستر کے متعلق ۳۰
سنگیت رتناکر کے متعلق ۳۲
پرانے گرنتھوں کے متعلق ۳۵
چند مروجہ گرنتھ اور انکی تاریخ ۳۸
کرناٹکی موسیقی کی حقیقت ۳۹
کرناٹکی موسیقی کے متعلق ״
کرناٹکی موسیقی کے مشہور گرنتھ ۴۱
کرناٹکی موسیقی پر رائے ״
کرناٹکی موسیقی کے ٹھاٹھ یا میل پدھتی ۴۴
مسلمان ماہرین فن ۴۵
مروجہ موسیقی کے متعلق ۵۵
عربی موسیقی کے متعلق ۶۶
عربی موسیقی کے تاریخی حالات ۶۸
عربی موسیقی کی ابتدا اور ارتقا ۷۰
ظہور اسلام سے پیشتر کی عربی موسیقی ۷۲
ظہور اسلام سے پیشتر عربی قانون موسیقی ۷۶
زمانہ ظہور اسلام میں عربی موسیقی ۷۸
خلفائے راشدین کے دور کا موسیقی ۸۱
خلفائے بنی امیہ کے دور میں موسیقی ۸۲
خلفائے بنی عباس میں موسیقی ۸۶
دور خلفا بنی عباسیہ میں موسیقی ۸۸
عربی کتب موسیقیہ کے مصنفین ۹۲
خاندان خلافت کے ماہرین ۱۰۲
دور عباسیہ کے شائقین موسیقی ۱۰۴
عہد بنی عباس کے مغنی ۱۰۷
عربی موسیقی کی ترتیب و تنظیم ۱۲۰
عربی موسیقی کے اصول و قواعد ۱۲۲
عربی راغ اور غوشہ ۱۲۴
عربی راغ اور غوشوں کا طریقہ ۱۲۶
عربی موسیقی کا خط موسیقی ۱۲۷
عربی موسیقی کی چند اصطلاحات ۱۲۸
عربی موسیقی کے سُروں کے عربی نام ۱۲۹
عربی موسیقی کا اصول ایقاع ۱۳۷
عربی موسیقی کے راگ اور غوشہ ۱۴۰
عربی بحور راغ تیں غوشوں کی ہندی نام ۱۴۴
عربی گانوں کے اقسام ۱۵۰
دور عباسیہ کے مروجہ ساز ۱۵۲

عربی عجمی موسیقی کا طریقہ	۱۵۳
عربی عجمی موسیقی کا اتحاد	۱۵۷
عربی موسیقی کا یورپ کے میوزک پر اثر	۱۶۱
عربی موسیقی کی ہندوستان میں آمد	۱۷۰
شاہان ہند نے موسیقی کی سرپرستی کی	۱۷۳
حضرت امیر خسروؒ کو خراج عقیدت	۱۷۷
حضرت امیر خسرو اور انکی موسیقی	۱۸۸
مرکب اور اختراعی راگوں کا رواج	۱۹۲
حضرت امیر خسروؒ کے مختصر حالات	۱۹۷
حضرت امیر خسروؒ کے مرکب راگ	۲۰۱
بسنت بہار کے اقسام	۲۰۴
حضرت امیر خسرو کی اختراع	۲۰۶
ستار کا ٹھاٹھ	۲۱۲
ستار کی باج کے بول	۲۱۴
ــــــــ	۲۱۵
ستار کی باج کے انگ	۲۱۵
حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد طبلہ	۲۱۹
تال کی اصطلاحات	۲۲۴
حضرت امیر خسروؒ کی تالیں	۲۲۷
حضرت امیر خسروؒ کے اختراعی گانے	۲۴۸
نوٹیشن	۲۴۹
خیال کے متعلق اظہار خیال	۲۵۱
حضرت امیر خسروؒ کے گانے	۲۶۱
قول، قلبانہ / حضرت امیر خسرو کے خیال	۲۷۲
سہرے سہاگ	۳۵۳
ساون گیت	۳۹۴
کہہ مکرنی، پہیلیاں، ڈھکوسلے	۴۱۲
غزلیات مع نوٹیشن	۴۲۶
رنگ	۴۸۲

پہلی اشاعت — ایک ہزار

تاریخ اشاعت ۱۵ر جولائی ۱۹۷۳ء

مطبوعہ:- کوہ نور پرنٹنگ پریس دہلی ۶

سنگیت مارتنڈ (آفتاب موسیقی) استاد چاند خاں کی کتب موسیقیہ

انکشاف موسیقی } اس کتاب میں موسیقی ہند کے ان تمام مایہ ناز اصول و قواعد۔ مثلاً سُر۔ شرتی۔ گرام۔ مواچھنا۔ وکرت سُر۔ اچل سر۔ شدھ سر۔ تیور کومل۔ وادی سموادی۔ ٹھاٹھ اور ٹھاٹھوں کے راگوں وغیرہ پر عالمانہ بحث و تنقید کی ہے اور مروجہ موسیقی کے ہر ایک اصول و قواعد کو موسیقی ہند کے ہی اصول و قواعد کے مطابق غلط ثابت کیا ہے۔ یہ کتاب اپنی نوعیت کی سب سے پہلی کتاب ہے جو ۱۹۳۶ء میں چھپی ہے (اخبارات و رسائل وغیرہ نے اس کا ریویو دنیائے موسیقی میں انقلاب عظیم کے عنوان سے کیا ہے) قیمت ۱/۵۰ علاوہ محصول ڈاک

خیال گائیکی کا دلی گھرانہ } اس میں دلی گھرانے کے تاریخی حالات اور اس گھرانے نے خیال گائیکی جن جن علمی اصول و قواعد علمی رموز و نکات اور فنی خصوصیات سے آراستہ اور پیراستہ کیا ہے اس میں ان خوبیوں کے اظہار کے ساتھ دہلی کے مشہور و معروف شمس موسیقی غلام محمد خاں المعروف میاں ممن خانصاحب کے کچھ مختصر حالات زندگی لکھے ہیں۔ قیمت -/۱ علاوہ محصول ڈاک

ہارمونیم ماسٹر } (مصنفہ استاد جہان خانصاحب) یہ کتاب ابتدائی تعلیم کے لئے لکھی گئی ہے اور اس میں یہ خوبی رکھی گئی ہے کہ اگر کوئی انسان اس کتاب کے بتلائے ہوئے راستہ پر چلے تو گھر بیٹھے بغیر کسی استاد کی مدد کے فن موسیقی حاصل کر سکتا ہے۔ قیمت ۱/۵۰ علاوہ محصول ڈاک

رسالہ سُر ساگر } یہ استاد چاند خاں صاحب کی سب سے پہلی کتاب ہے جو انہوں نے سترہ اٹھارہ برس کی عمر میں لکھی تھی جس میں ان کے والد شمس موسیقی میاں ممن خانصاحب کے ایجاد کردہ ساز سر ساگر کی خصوصیات اور ان کی خوبیوں کا اظہار کیا گیا ہے۔ قیمت -/۱ علاوہ محصول ڈاک

موسیقی بک ڈپو۔ موسیقی منزل سوئیوالان دھلی ۶

ابتدائی باتیں

یہ بات اپنی جگہ مسلمہ ہے کہ حضرت امیر خسرو کو علم موسیقی سے گہری دلچسپی اور اچھی واقفیت تھی۔ لیکن علم موسیقی کو انھوں نے کیا دیا اس کا پورا پورا تعین کرنا اور وثوق کے ساتھ کچھ کہنا شاید آسان نہیں۔ اس اہم مسئلہ پر بہت کم لکھا ہے۔ جناب شہاب سرمدی استاد عبدالحلیم جعفر خاں اور رشری جے دیو سنگھ ٹھاکر نے اپنے فاضلانہ مقالوں میں جو نیشنل امیر خسرو سوسائٹی کی یادگاری جلد میں شائع ہوئے ہیں اور جناب رشید ملک نے اپنی جامع کتاب میں اس موضوع پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ ضرورت ہے کہ اس اہم موضوع پر مزید تحقیقی کام ہو اور اس کے مختلف گوشے روشن ہوں ۔

استاد چاند خاں موسیقی کے ایک بڑے، نامور اور مانے ہوئے گھرانے کے ممتاز فرد ہیں۔ انھوں نے اس کتاب میں بہت سی باتیں جو ان کو سینہ بہ سینہ ملیں درج کی ہیں اور اپنے خیالات کو فنی انداز میں ظاہر کیا ہے ۔

نیشنل امیر خسرو سوسائٹی اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ اس کتاب میں جو باتیں کہی گئی ہیں ان میں سے بعض اختلافی ہیں۔ ان پر بحثیں ہونگی۔ اور ان کی تائید اور مخالفت ہوگی لیکن جسطرح ایڈیٹر کا مضمون نگار کے خیالات سے متفق ہونا ضروری نہیں ہوتا بعینہ یہی موقف اس کتاب کے تعلق سے نیشنل امیر خسرو سوسائٹی کا ہے۔ ہم اس بحث میں غیر جانب دار ہیں۔ ہاں یہ ضرور چاہتے ہیں کہ حضرت امیر خسرو پر زیادہ سے زیادہ لکھا جائے۔ اور مختلف نقاط نظر سامنے آئیں ۔

جب ہماری سوسائٹی کے صدر عالی جناب محمد یونس سلیم کے علم میں یہ بات آئی کہ جناب استاد چاند خاں نے موسیقی حضرت امیر خسرو کے عنوان پر ایک مقالہ لکھا ہے تو انھوں نے اسکی اشاعت کیلئے سوسائٹی سے مالی امداد دینا منظور فرمایا۔ اسوقت تک کتابت ہو چکی تھی اسلئے کتاب کی ظاہری شکل میں زیادہ خوبصورتی پیدا نہ کی جا سکی۔

امید ہے کہ موسیقی حضرت امیر خسرو سے دلچسپی رکھنے والے حضرات کیلئے یہ کتاب مفید ثابت ہوگی۔

جولائی ۱۹۷۶ء

سی ۳۰۷، کرزن روڈ اپارٹمنٹ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۱

حسن الدین احمد جنرل سکریٹری